

الكتاب

فصلية ثقافية



87

ربيع 2006

رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب. ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف/ فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤ / ٥

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : <http://www.alkarmel.org>

تصدر طبعة الأردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ص.ب. ٩٢٦٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الأردن - هاتف : ١ / ٤٦١٨١٩٠ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

avenue Georges Duhamel , 17

Creteil 94000

France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للأفراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

ترسل الاشتراكات شيكاً إلى العنوان البريدي أو حوالة بنكية على حساب المؤسسة

Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

العدد 87

ربيع 2006



فصلية ثقافية

العمل الفني : الفنانة وديم بدر
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني
الطباعة : المطابع المركزية ، عمان - الأردن

محمد الماغوط : الشاعر الحي

غريبٌ هو الشعر - غريبٌ ومفاجئ. كأنه يُؤلَّد في البداية عندما لا يعرف قائله أن ما يقوله شعر، بل هو تعبيرٌ عفوي عن ذات تصرخ أو تهمس بكلمات غير مألوفة، تتدفق على رسلها... فتدهشنا ونقول: هذا شعر. ونعيد النظر في ما ألقنا من تعريف سابق للمفهوم الشعر. ويقدر ما يتعرض هذا المفهوم للتعديل مع كل نص لا عهد لنا به، بقدر ما يتطور الشعر ويتجدد.

محمد الماغوط، الذي فاجأنا غيابُهُ كما فاجأنا حضورَهُ، كان يقول دائماً إنه لم يعرف إن كان ما يكتبه من خواطر هو شعر أم نثر، فمثل هذا السؤال لا يعني شخصية قلقة نزقة شبيهة إلى الحرية. لكنه اقتحم المشهد الشعري العربي بقوة ثورٍ مُجنَّحٍ قادم من طين الحياة لا من أسطورة، فأحدث زلزالاً إبداعياً ما زالت آثاره مستمرة.

فعندما كانت الريادة الشعرية العربية مشغولة في البحث عن حداتها بتزيين نصوصها بالأساطير، وإعادة ترتيب السطر الشعري الجديد بما يوحى، بصرياً، باختلاقه عن التقليدي، وينقل القافية من مكان إلى آخر لإخفائها عن العين لا عن الأذن... كان محمد الماغوط يقلب المائدة بنصٍّ متحررٍ من التقاليد، ولا يبحث عن الجديد في تجديد ما لدور الوزن والقافية. كان يتشظى خارج هذا السياق. وسرعان ما أفتعنا بأن الشعر يأتي من مكان آخر، أو من لا مكان: من موهبة معجونة بالحرمان والحزن والتراب... من موهبة تستعصي على التعريف.

منذ قصائده الأولى، المشعة بالصور المدهشة والمفارقات والسخرية، وبالعطش إلى الحرية، وبصرخة الهامش المجموع التي تجعل لانفجارات اللغة معنى ما، لا فقاعات صابون... كان على سليقة محمد الماغوط الشعرية الذكية أن توقف الجدل الذي لا طائل من ورائه حول شرعية قصيدة النثر الجمالية. إذا كان النثر يبدع مثل هذا الشعر، فأين هي المسألة؟ لقد أخرجتُ شعرية الماغوط كل الذين ينظرون إلى الغد بعيون الماضي، ومن يضعون شروطاً مسبقة على مغامرة الإبداع.

لعل الكثيرين ممن أحبوا شعر الماغوط، الخارج عن مألوف الشعر العربي، لم يحبوا الشعر الآخر. ولكن الذين أحبوا الشعر الآخر أحبوا شعر الماغوط أيضاً. فكيف حقق هذا الساحر الساحر كلُّي التمرُّد مثل هذه السابقة من اجماع الذائقة الشعرية المتباعدة، في خضم نقاش ما زال مستمراً وعقياً حول قصيدة النثر؟

موهبة الاستثنائية هي الجواب. نريد شعراً جديداً ومختلفاً مهما كان الشكل الذي يختاره الشاعر. بشاعريته العالية، غير المتعالية، وبعناقه الشخصي مع العام، وباستخراج لآلئ الشعر من وحل الحياة... خرج محمد الماغوط من سياق الخلاف حول الخيارات الشعرية، فهو البرهان الساطع على أن ما يعتنينا في الكتابة الشعرية هو جوهر الشعر... لا شكله ولا نظامه.

لم يصدأ معدن شعره مع الزمن، كما حدث لكثيرين من مجاليه الذين وقعوا في تقليدية حديثة، فما زال هو المرجعية الأجل لأجيال من الباحثين عن شعرية النثر. وما زلنا نقرأه بشغف، لأنه شاعر حي، لأن نصه حي... لأنه شاعر حقيقي ومختلف.

محمود درويش



الفهرست

نقد النظام	حسن خضر	٣٣ - ٧
------------	---------	--------

ملف		
-----	--	--

مثنوية صمويل بيكيت:		
الحياة على المحك	ترجمة واعداد: صبحي حديدي	٧٩ - ٣٤
١- قصائد	صمويل بيكيت	
٢- المتشائم الصارخ في البرية	كارل راغانر جيرو	
٣- بطل الالتباس	تيري إيغلتنون	
٤- ضحك في الظلام	إدنا أوبريان	
٥- النهاية (قصة قصيرة)	ترجمة: حسونه المصباحي	

شعر		
١- فهرست الحيوان	منصف الوهابي	٩٩ - ٨٠
٢- ثلاث قصائد	عبد الكريم كاصد	١١٢ - ١٠٠
٣- الغريب في ايقونته	غسان زقطان	١٢٨ - ١١٣

مختارات

طردت اسمك من بالي أمبرتو أكابال ١٢٩ - ١٥٤

مقالات ودراسات

١- القافية هي الأصل ديمة شكر ١٥٥ - ١٨٦

٢- الفلاح والرواية الحديثة في مصر سماح سليم ١٨٧ - ٢١٣

مكتبة

٢١٤ - ٢٣٢

١- ماهر الشريف و سلام الكواكبي (إشراف):

تيار الإصلاح ومصائره في المجتمعات العربية

٢- علي أو مليل : سؤال الثقافة العربية

٣- فواز طرابلسي : يا قمر مشغرة فيصل دراج

٤- سمير قصير : تأملات في شقاء العرب

٥- ابن عربي : كتاب المعرفة عمر كوش

تعقيب على حدث نقد النظام

حسن خضر

1- في الفقر والمعرفة الفقيرة

كان أحد أعضاء الحلقات الداخلية. أي القرية من مركز صنع القرار. في النظام الفلسطيني، يستهل تحليلاته السياسية، وبطريقة روتينية تقريبا، عن نسبة الأراضي المعروضة على الفلسطينيين. كأن يقول: عرض علينا الإسرائيليون ثمانين بالمائة من مساحة الضفة الغربية، لكننا سنحصل على نسبة تزيد على التسعين بالمائة إذا انتظرنا بضعة أشهر أخرى. وغالبا ما كان يتم التعامل مع النسب في سياق الكلام عن معلومات إضافية. تقوم مقام الموسيقى التصويرية في الأعمال الدرامية. عن تطورات مرتقبة ستشهدا المنطقة في الأسابيع، أو الأشهر القادمة، معلومات رشحت، أو تسربت، من مصادر إقليمية، أو دولية، ومن شأنها منح ثقة أكبر بفضيلة الانتظار، أو تبرير القيام بأعمال بعينها، طالما أن هذه أو تلك سترفع من سقف النسب المثوية.

وغالبا ما كانت تحليلات من هذا العيار تترك انطباعات جديّة وجيدة لدى المستمعين، بفضل ما تثيره من دلالات أبرزها مدى اطلاع المتكلم على دقائق الأمور، ومدى براعة النظام في إدارة

معاركه التفاوضية . ولا شك أن في اتساع المدى مرتين ما يعزز من أهمية الكلام نفسه بفضل استناده إلى معلومات تضعه في مرتبة أعلى من التحليل المجرد .
يعرف كل من عاش تجربة منظمة التحرير الفلسطينية ، أن الكلام بمنطق المعلومات ، لا التحليل ، كان تقليدا راسخا من تقاليد الكلام ، أو التفكير ، في السياسة بقدر ما يتعلق الأمر بصانعي سياسة المنظمة .

وقد انتقل هذا التقليد ، ضمن أمور أخرى ، إلى السلطة الفلسطينية ، وانتقل معه ازدياد يكاد يكون عضويا لكل تحليل يقوم على علاقات دلالية بين الأشياء ، أو يحاول الاستعانة بمعطيات اقتصادية ، أو اجتماعية ، ناهيك عن السياسية بطبيعة الحال ، بدلا من الاستناد إلى معلومات .
وليس العثور على تعريف لتعبير المعلومات ، في هذا المقام ، بالأمر السهل ، حيث تختلط تقارير مكتوبة على عجل ، وأشياء يمكن تصنيفها في باب التنمية والهمس ، بانطباعات عامة ، ونصائح ، ومحاضر اجتماعات مع قوى إقليمية ودولية ، يصعب التحقق من دقتها .

كان الشغف بالمعلومات جامحا إلى حد يحول دون التوقف قليلا أمام تحفظات من نوع :
أن المعلومات قد تكون مقطوعة الصلة بالواقع ، أي تحتاج إلى أكثر من اختبار قبل التحقق من صحتها . وقد تكون تضليلية ، أي تطلقها جهة ما لإرباك خصومها ، والتشويش على فهمهم للواقع . وقد تكون رغبة ، أي تنشأ بفضل دوافع ذاتية تبرر تضخيم معلومة ما ، أو إساءة فهمها عن سبق إصرار ، وربما تحريفها ، على حساب معلومات مغايرة ، تحقيقا لأهداف ذاتية . وكانت نتيجة الشغف مأساوية في حين ، ونوعا من الكوميديا السوداء في أحيان أخرى .

ففي مفاوضات أوسلو كان صانع القرار يتلقى تقارير منفصلة من المشاركين في المفاوضات عن سيرها ومضمونها ، وهي في الأغلب تقنية وجزئية ، عازفا عن تحليل دوافع الإسرائيليين في التفاوض مع المنظمة ، وعاجزا عن التكهّن بالحدود المحتملة لتنازلاتهم ، ومستنكفا عن إقامة الصلة بين ما يتفاوض عليه اليوم ، ومساحة المناورة التي ستصبح متاحة أمامه في الغد ، مما أسهم في تحويل القضايا الأساسية إلى ألغام كان انفجارها مسألة وقت فقط . وقد بلغ الإفراط في العمى الاستراتيجي ، مقابل الرشوة الرمزية (وهي ذات أهمية استثنائية بفضل جروح نرجسية كثيرة) حدا دفع بأحد المفاوضين إلى تصنيف نجاحه في «إرغام» إسرائيل على إبلاغ الفلسطينيين مسبقا ، في حال قيامها بمناورات عسكرية ، في باب الانحيازات المهمة .

خضر: تعقيب على حدث

أما الكوميديا السوداء فليس ثمة ما هو أكثر بلاغة من تجليها في كلام مسؤول كبير في إحدى المنظمات الفلسطينية، أبلغ مستمعيه في اليوم الأول للاجتياح الإسرائيلي في العام 1982، أن معلومات دقيقة وصلته عن تحرك قوات من ألمانيا الديمقراطية، في اتجاه البحر الأبيض المتوسط، لحماية بيروت.

بين حدي المأساة، والكوميديا السوداء. وكلاهما قناع للآخرى. مساحة تكفي لطرح سؤالين: أليس ثمة ما يبرر الارتياح في هذا القدر من الشغف بالمعلومات على ضوء خسارات متلاحقة تكبدها الفلسطينيون؟ وأليس ثمة ما يبرر النظر إلى مكاسب بعينها كنتائج موضوعية لعوامل خارجية تشعب أمامها كفاءة الاستثمار الذاتي للمعلومات، أو تبدو معها مكانة الشغف أكثر تواضعا؟

يكاد الجواب، هنا، يتاخم حد البداهة، ومع ذلك واطبت المعلومات. في حدود التعريف المذكور أعلاه. في احتلال مكانة خاصة في الثقافة السياسية الفلسطينية، على حساب التحليل القائم على الاستدلال المنطقي، أو حتى على حساب المزاجية بين المعلومة والاستدلال.

وإذا شئنا تفكيك هذه العمارة الذهنية إلى مكوناتها الأولى، فإن مركز الثقل فيها يقوم على فرضيات تقلل من شأن المعرفة باعتبارها نوعا من الصناعة، وترفع من شأن الحدس باعتباره التجلي الأمثل لمواهب استثنائية، غالبا ما تكون فردية، ويصعب التحقق منها، أو التدليل عليها، دون تصوّرات رومانسية عن دور الفرد في التاريخ. والخلاصة المنطقية، في جميع الأحوال، هي فك الارتباط بين صناعة المعرفة، وصناعة القرار، واعتماد الإلهام مرجعية في الممارسة السياسية: الوصفة المضمونة، والمجربة، للفقير والمعرفة الفقيرة.

وإذا كان من الممكن تفسير، أو إدراك، كيفية إفلات السياسة الفلسطينية من شبهة الفقر والمعرفة الفقيرة، استنادا إلى معطيات بعينها، على امتداد معظم عقدي السبعينات، والثمانينات، فإن المعطيات نفسها كفيلة بتفسير ما أصابها على امتداد عقد التسعينات، وما تلاه، من بلبلة فكرية، ومعرفة فقيرة.

ففي السبعينات، العقد الأهم في تاريخ السياسة الفلسطينية، وتجلياتها المؤسسية في منظمة التحرير الفلسطينية، لم تقلت الحركة الوطنية الفلسطينية من شبهة الفقر والمعرفة الفقيرة وحسب، بل اغتنت وأغنت أيضا، بفضل وجودها في نقطة تقاطع بين الشرق والغرب، أي بين عالمين انخرطا

في صراع تقف الأفكار فيه على قدم المساواة مع المال والسلاح، وربما تقلدت عليهما . كما اغتنت، وأغنت، بفضل وجودها في نقطة تقاطع بين عالمين عربيين، جاء إلى الوجود في ظل صراع الشرق والغرب، فانخرط فيه مباشرة، أو مداورة، بقوة الأمر الواقع، أو بالانحياز، وكان من نتائج هذه، أو تلك- وضمن أمور أخرى كثيرة- بروز دور الأفكار، وتقدمها على المال والسلاح في حالات بعينها، كان طليعتها الصراع بين معسكرين افتراضيين جرى تعريفهما، آنذاك، بتعابير التقدمية والرجعية .

كذلك، اغتنت وأغنت، بفضل تمركزها في بيروت . وهي مدينة حقيقية، أضفت عليها تقاليد بحرية قديمة، وحداثة بدأت منذ أواسط القرن التاسع عشر، ويحبوحة في العيش خلقها صناعة المصارف، والسياحة، خصائص حضرية وكوزموبوليتية، علاوة على كونها نقطة تماس أيديولوجية، وسياسية، ومالية، يشتبك فيها، وعندها، المنخرطون في صراعات إقليمية، تدوي في أرجائها بين الفينة الأخرى أصدااء الصراع الكبير، والمستخدم، بين الشرق والغرب . وأخيرا، اغتنت وأغنت بفضل اللحظة التي ظهرت فيها، إذ كان لتوقيت ظهورها في أواسط الستينات أهمية استثنائية بالمعنى الثقافي والأيديولوجي . ففي تلك الفترة-التي سيمسها العرب، بكثير من النوستالجيا في وقت لاحق، بالزمن الذهبي للثقافة العربية- كانت الديناميات الهائلة التي أطلقها تمفصل صراعات إقليمية ودولية، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، في هذا الجزء من العالم، وما رافقها ونجم عنها من نكبة في فلسطين، ومحاولات لتدارك أسبابها، قد بلغت حدا غير مسبوق من الكثافة والاحتدام .

وقد ألقى هذا الأمر بظلاله على التحيزات الوجودية، والسياسية، والثقافية، لأعداد يصعب حصرها من المثقفين، والفنانين، والمهنيين، والأكاديميين العرب، الذين عثروا في الحركة الفلسطينية على ما يجسد تلك التحيزات، أو ما يساعد على تحقيقها، وأسهموا في بناء، وازدهار المؤسسات الإعلامية، والثقافية، والسياسية الفلسطينية، إلى جانب فلسطينيين جاءوا من أميركا الشمالية، وأوروبا، والعالم العربي . وبالتالي، يصعب حصر الكفاءة السياسية، والحيوية الثقافية، والمهارات الإعلامية، التي وسمت نشاط الحركة الفلسطينية، آنذاك، في جهود فلسطينية خالصة، أو مجردة . فقد كانت محصلة موضوعية لتضافر جهود عربية وفلسطينية في هذا الشأن .

ولا شك في حاجتنا إلى تأمل هذه الحقيقة بأثر رجعي . فعلى امتداد عقد الثمانينات، ورغم

نخسر: تعقيب على حدث

زحزحة وجودها في عدد من نقاط التقاطع والتماس التقليدية بالمعنى الجغرافي والسياسي، استعانت الحركة الفلسطينية بميراث عقدين سابقين لمقاومة بوادر إعياء واضحة، وتمكنت حتى من بلورة وثائق من نوع إعلان الاستقلال في الجزائر، التي كانت آخر وأهم التجليات الراديكالية للعقدين السابقين.

ومع ذلك، لم يكن العيش في الثمانينات على ميراث عقدين سابقين كافياً لتمكينها من عبور عقد التسعينات دون إعياء اعترافها وتسارع خلال سنوات قليلة، ودون نجاح يذكر في نفي شبهة الفقر، والمعرفة الفقيرة، فمع انفكك عقدة التمثيلات المألوفة، وانفصاض معظم المثقفين العرب والفلسطينيين من حولها بالمقاطعة، أو الممانعة، خاصة بعدما تحولت إلى نظام، بدت الحركة الفلسطينية وكأنها أصيبت بالشلل. للتدليل على الإعياء، ونضوب الفعالية الفكرية، ربما لن نجد أفضل من حدثين يختزل كلاهما، ببلاغته الخاصة، وطاقته المجازية، معنى الإعياء، والعوز الفكري، الذي تجلى في أكثر صوره وضوحاً منذ النصف الثاني من التسعينات.

يتمثل الحدث الأول في حكاية ومصير مكتبة مركز الأبحاث الفلسطيني. فالمكتبة التي بدأت كمشروع طموح، في بيروت أواسط الستينات، لتحقيق معرفة موضوعية بالماضي والحاضر، انتهت كما تنتهي جرائم القتل الغامضة، حيث الفاعل مجهول، والمسؤولية مبهم.

ولست، هنا، بصدد استعراض نشأة مركز الأبحاث، ولا الكلام عن وظيفته، بل الإشارة إلى حقيقة أن المركز كان الأول من نوعه في العالم العربي، وأن تجربته الناجحة حُرّضت على إنشاء مراكز مشابهة في عدد من الدول العربية، بعد هزيمة حزيران. ومن المؤكد أن مكتبته، وأرشيفه، احتلا مكانة خاصة في قائمة الأهداف الإسرائيلية، بعد احتلال بيروت في العام 1982، فقد أفرغهما الجنود الإسرائيليون في صناديق، وشحنوها إلى إسرائيل، بعد تخريب المركز نفسه. وينبغي في هذا الصدد التذكير بالقيمة التاريخية للأرشيف، الذي ضم مخطوطات أصلية لأشخاص تولوا مناصب قيادية في الحركة الوطنية، ووثائق وتقارير أصلية، حول الصراع في فلسطين وعليها، كُلف الحصول عليها أموالاً طائلة.

طلبت منظمة التحرير استعادة المكتبة والأرشيف عن طريق الصليب الأحمر الدولي، واستغرق الأمر سنوات من المماطلة انتهت بالإفراج عنهما، في صفقة لتبادل الأسرى بين الحكومة الإسرائيلية ومنظمة فلسطينية، وتُقل في صناديق مغلقة، ومغلّفة لمقاومة الماء والعفونة، إلى معسكر للقوات

الفلسطينية في إحدى الدول العربية، حيث اختفت آثارها بعد سنوات، دون تحقيق في الأمر، أو تحديد للمسؤولية، ودون أكرات لما أصاب مؤسسة بحثية رائدة كانت الأولى من نوعها في العالم العربي. وما زلنا لا نعرف حتى الآن ما الذي حدث بالضبط: كيف اختفت الصناديق، هل أحرقت، خاصة وأن الشتاء كان قاسيا في ذلك المكان، أم أكلتها القوارض؟

أما الحدث الثاني فيتمثل في إنشاء أول محطة رسمية للبت التلفزيوني في فلسطين، بعيد قيام النظام الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة. كانت لهذا الأمر أهمية رمزية على غرار أشياء كثيرة في تلك الأيام، مصدرها حنين الفلسطينيين، بالمعنى العاطفي والمعنوي، إلى مؤسسات وطنية على أرض تخصهم، والحاجات العملية الناجمة عن وضع اللبئات الأولى في أول تجربة دولانية في تاريخهم. وفي سياق كهذا كان الرمزي مشتركاً باليومي، والنفعي، إلى حد نكتسب معه أشياء صغيرة، وربما تبدو قليلة الأهمية في أماكن أخرى، دلالات أعلى من قيمتها في الواقع. ولأنها كذلك، كانت النزعة النفعية للنظام، الخالية من كل دلالة رمزية في أفضل الأحوال، أو التي تنطوي على دلالات مضادة في أسوأها، مثيرة للصدمة والارتباك. فقد دشنت محطة فلسطين التلفزيونية وجودها في احتفال كبير في غزة، كانت ضيفة الشرف فيه، وأبرز حضوره، راقصة قدمت من إحدى الدول العربية خصيصاً لهذه المناسبة. وقد بدا الأمر، وبقدر ما يتعلق الأمر بالقائمين على تلك المناسبة، وكأنه أكثر الأشياء طبيعية في الكون، في مكان ملتبس اسمه فلسطين يبدو أقرب إلى الغرب الأميركي في زمن حمى الذهب، منه إلى فلسطين التاريخية، والرمزية، والواقعية.

ورغم فشل الصحافة في العثور على مفارقة تاريخية مؤلمة في حدث من هذا النوع، إلا أن الإهانة التي لحقت بفلسطين، والفلسطينيين، لم تفشل في استنفار ردود فعل غاضبة من جانب عدد منهم. وفي هذا الصدد ذكر إدوارد سعيد، على سبيل المقارنة، مفارقة وقعت في مكان آخر، للتدليل على حجم الألم، ومعنى الإهانة. فعندما شرعت حكومة زيمبابوي في وضع دستورها الجديد، استضافته مع جاك دريدا، إلى جانب عدد من كبار المثقفين في العالم، للمساهمة في الصياغة والنقاش. هكذا، تستضيف فلسطين راقصة في حفل تدشين محطةها التلفزيونية الأولى، بينما تستضيف زيمبابوي كبار المثقفين في العالم للمشاركة في صياغة دستورها. الفرق واضح، وفاضح، وجارح. ومع ذلك، ثمة طاقة مجازية تتجاوز القيمة الفعلية لمصير

خضر: تعقيب على حدث

المكتبة، وحفل تدشين التلفزيون. فهما ليسا أكثر من حدثين في ما يشبه مأساة إنسانية توالى فصولها في لحظة كانت الأهم، والأخطر، في تاريخ الشعب الفلسطيني منذ النكبة. ورغم ما للإغواء الفكري، والفقر المعرفي، من غواية تضفي عليهما كفاءة القدر الإغريقي، إلا أن الأخطاء لم تنجم عن انعدام الخيارات، بقدر ما نجمت عن فقر المخيلة.

2- في نقد التقليد

تجلى فقر المخيلة في إصرار، يصعب تفسيره، على تجاهل خصوصية الوضع الفلسطيني، مقابل إنتاج نموذج مألوف في أنظمة الحكم العربية، يمكن تسميته عموماً بالنظام الشعوبي، الشمولي، رغم أن النظام المذكور وصل إلى طريق مسدودة في العالم العربي، ورغم افتقار النظام الفلسطيني نفسه إلى السيادة على الإقليم، أو السيطرة على الموارد، بفضل وجود الاحتلال.

لكن الخصوصية لم تكن بالرادع الكافي، وبالقدر نفسه لم تكن السمعة السيئة للشعبوية عائقاً في هذا الصدد. فقد شرع النظام، ومنذ أيامه الأولى، بحماسة لا تجاريها سوى نزعة المذهلة إلى نسخ تجارب عربية معروفة، في مصادرة الحقل السياسي واحتكاره عن طريق احتواء المعارضة بالترغيب والترهيب، ومحاولة استبدالها بأحزاب وهمية تمارس دور المعارضة الشكلية، وتمكنه من إدعاء التعددية، والتظاهر بالديمقراطية.

ولا ضرورة، هنا، للكلام عن تجارب الجبهات والتحالفات، بمختلف تسمياتها الوطنية والتقدمية، التي نشأت في ظل أنظمة شعبية وشمولية في العالم العربي، والتي كانت في الواقع نماذج شكلية، جري تفريقها من مضامينها الحقيقية، بل التذكير بحقيقة أن الحقل السياسي يشكل ميداناً لصراع وتباين المصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للطبقات والقوى الاجتماعية. وفي هذا الميدان بالذات شرط السياسة بالمعنى الكبير للكلمة، وفي حال السيطرة عليه من جانب أجهزة الدولة، ودمجه في بنية النظام، تولد المعارضة الحقيقية في مكان آخر، وغالباً ما تلجأ إلى أساليب عنيفة بسبب تجريدها من الشرعية، واتسداد أفق الممارسة السياسية.

ورغم أن النظام الفلسطيني لم يمتلك الوقت، ولا الموارد الكافية، لمصادرة، واحتكار الحقل السياسي، بسبب تقاليد سابقة أفرزتها خصوصية التداخلات العربية في بنية وفصائل منظمة التحرير، وبسبب احتدام المواجهة مع الاحتلال، إلا أن الشك لا يتطرق إلى مدى جدية مسعاه

في هذا الشأن، رغم أن بعض المحاولات لم تخل من مفارقات تضعها على حافة الكوميديا السوداء، من نوع قيام بعض المسؤولين عن أحزاب وهمية ببيع أجهزة كومبيوتر، وطابعات، وفاكسات، سبق لهم أن حصلوا عليها، مجاناً، لدعم أحزابهم.

مهما يكن من أمر، ويقدر ما يتعلق الأمر بالحقل السياسي، نسخ النظام تجارب معروفة، بطريقة حرفية دون ابتكار، أو تعديل يُذكر. وإذا كانت ثمة من خصوصية في هذا الشأن، فقد كانت منسوخة من تجربة منظمة التحرير، التي كان من المستحيل، في ظروف الشتات، وتعدد مراكز النفوذ العربية، والدولية، السيطرة على فصائلها بشكل كامل. لذلك، قُبِل الاستقلال الذاتي للفصائل كأمر واقع، مقابل اعترافها اسمياً على الأقل بشرعية المنظمة، ودورها القيادي، والتمثيلي، رغم تبنيها أحياناً لمواقف، وسياسات، تضر بشرعية المنظمة، ودورها القيادي والتمثيلي.

وقد سُحِب هذا النموذج على الحقل السياسي الفلسطيني بعد إنشاء نظام السلطة الفلسطينية، رغم أن برنامج المعارضة الحقيقية كان في حالة صدام وجودية مع شرعية النظام، ودوره القيادي والتمثيلي. كان القبول الشكلي، واللفظي بالشرعية والدور. رغم تناقضه مع السياسة الواقعية للمعارضة الأصولية بشكل خاص. كافياً ومقبولاً، دون التفكير في ضرورة، أو أهمية، التنافس معها على انتزاع موقع الأغلبية في الحقل السياسي.

ويقدر ما كانت طريقة النظام في احتكار، ومصادرة الحقل السياسي، تقليدية، وإعادة إنتاج لنماذج عربية، لم تكن تجربته في بناء أجهزة الدولة أقل تقليدية، أو أكثر ابتعاداً عن النسخ. ورغم أن عقوداً طويلة مرّت على نشر كتاب أنور عبد الملك حول مكانة الجيش في التجربة الناصرية، إلا أن أفكاراً كثيرة في ذلك الكتاب ما زالت صالحة لفهم طريقة النظام الفلسطيني في بناء دولته.

والمفارقة، في هذا الشأن، أن خصوصية انخراط الجيش في السياسة، وسيطرته على جهاز الدولة، في النماذج العربية، يمكن فهمها على خلفية الانقلابات العسكرية، لكن خصوصية عسكرية جهاز الدولة في التجربة الفلسطينية تبدو عصية على الفهم، على خلفية عدم ولادة النظام نتيجة الانقلاب العسكري مرّة، وعلى خلفية عدم وجود الجيش المحترف بالمعنى الكبير للكلمة مرّة ثانية، وعلى خلفية ظروف ولادة النظام في ظل احتلال لم ينقشع تماماً مرّة ثالثة.

المقصود بالعسكرة، هنا، تمكين الجيش من السيطرة على بيروقراطية الدولة، واستحداث

خطر: تعقيب على حدث

مؤسسات مدنية، وتقسيمات إدارية يشرف عليها عسكريون، إلى جانب تضخم عدد الأجهزة الأمنية، وشبه الأمنية، التي تتكاثر على طريقة المتواليات الهندسية، ويتداخل نشاطها، بطريقة لا يمكن السيطرة عليها تقريبا، مع مختلف أوجه الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والسياسية بطبيعة الحال.

كان جيش التحرير الفلسطيني المؤسسة الوحيدة التي تنطبق عليها صفة الجيش المحترف، لكنه كان صغير الحجم، ولم يكن المصدر الوحيد، أو الأول، لإشباع نهم متزايد إلى الرتب، والمراتب. وقد تكفلت بهذا الأمر الميليشيات، والأجنحة العسكرية للمنظمات، التي يصعب وصفها بالجيش، لكن أفرادها كانوا من أهل الثقة في معظم الأحيان، وبالتالي كانت حظوظهم في شغل المناصب العليا في الإدارة أفضل من المحترفين، أي أهل الخبرة. ومع ذلك، استدعى تزايد الأجهزة منح رتب عسكرية للمدنيين أنفق معظمهم سني عمره في ميادين مثل التعليم، والفن، والإعلام.

ولم يكن تحويل المدنيين إلى عسكريين بقرارات إدارية الدليل الوحيد على استعصاء مشروع العسكرية على الفهم، إذ تجلّى المشروع، أحيانا، في حالات تناخم حد العبث: توزيع مساحات من الأراضي المملوكة للدولة على كبار الضباط في مناطق تمتاز بكونها الأعلى كثافة سكانية في العالم، علاوة على ندرة أراضيها الزراعية، والتناقض المروّع بين الزيادة الطبيعية في عدد سكانها، ومساحة الأرض، والموارد.

تحققت عملية توليد النموذج البونابارتي، المستخلص بدوره من انطباعات عامة، ومحاكاة عجلة لتجارب أنظمة عربية. عاش الفلسطينيون في ظلها، وتأثروا بها. بفضل تجاهل أسئلة من نوع: هل يحتاج النظام، فعلا، في الضفة الغربية، وقطاع غزة، إلى بنية إدارية كهذه، وهل هي البنية المثالية لاستكمال مشروع بناء الدولة، ودحر الاحتلال، وتحقيق الاستقلال؟

من الواضح أن الإجابة على السؤالين بالنفي ليست بالأمر المفاجئ، أو الجديد، خاصة وأن البنية الإدارية نفسها تحولّت إلى هدف للنقد، ووضعت. لفظيا على الأقل. في قائمة مشاريع الإصلاح، بعد قيام النظام بسنوات قليلة. لذلك، ينبغي البحث عن مبررات عقلانية لإعادة إنتاج نماذج عربية معروفة، في سياق آخر غير الكلام عن التجربة والخطأ.

وفي هذا الصدد تبرز مسألة التعامل مع بيروقراطية الدولة كرافعة اجتماعية للنظام، تحصل على

امتيازاتها بفضلها، ويضمن استمراره، واستقراره بفضلها. وقد حدث في التجربة الفلسطينية ما حدث في كل مكان آخر: تحولت بيروقراطية الدولة العسكرية إلى طبقة فوق المجتمع، واتسعت الفجوة بين النظام والشعب. وما أدراك إذا حدث هذا كله في ظل سيادة منقوصة، ومواجهة محتملة مع الاحتلال، واستقلال غير منجز!!

ثمة مسألة إضافية أسهمت في اتساع وتعزيز الفجوة هي فكرة العدالة. وليس المقصود، هنا، العدالة بالمعنى اليومي، أو المبتذل، بل حق الدولة في احتكار وتشريع العنف، باعتبارها الجهة الوحيدة المعترف بها اجتماعيا في الفصل بين تضارب المصالح، أو حماية القانون العام، بوسائل تشمل استخدام العنف، أو تحد من الحرية الشخصية للمواطنين في حالات الحكم على أشخاص بالسجن. فالدولة كيان مادية بقدر ما يتعلّق الأمر بمؤسساتها، لكنها كيانة معنوية مجردة، بقدر ما يتعلّق الأمر بالقانون، وتحقيق العدالة.

غالبا ما يتجلى حق احتكار العنف في تعبيرات قاسية، وموحية، من نوع امتلاك قرار الحياة والموت، في الجرائم التي تصدر فيها أحكام بالإعدام. وقد يَنّ ميشيل فوكو أن آليات الضبط، والسيطرة، التي طوّرتها الدولة في الأزمنة الحديثة، تنقل وشم السلطة من جسد المحكومين إلى أرواحهم. لذلك، يمارس جهاز الدولة القتل بطريقة شبه سرية، تقريبا، بعيدا عن أعين الصحافة، والجمهور، لأن الجسد لم يعد المكان المفضّل، الذي تعلن السلطة فيه عن حضورها.

وإذا تأملنا هذا الكلام بطريقة مقارنة، يمكن القول إن وشم الدولة لجسد المحكومين، في السر أو العلن، يتناسب مع حجم نجاحها في بلورة آليات للضبط والسيطرة. وفي هذا السياق، غالبا ما تخرص الأنظمة السياسية التي تتباهى بشكوك خاصة حول سيطرتها على أرواح المحكومين إلى المبالغة في وشم سلطتها على أجسادهم.

وفي هذا الجانب لم يتأخر النظام الفلسطيني، على غرار عدد كبير من الأنظمة العربية في بداية عهدها، في التأكيد على حقه في احتكار العنف، وممارسته بصورة علنية، وشبه احتفالية، تقريبا. وقد جاءت المناسبة، بعد إنشاء النظام بسنوات قليلة، عندما حُكم على ثلاثة أشخاص بالإعدام، ووُجهت دعوات لأعضاء في المجلس التشريعي (البرلمان)، إلى جانب شخصيات عامة، ورسومية، علاوة على السلطات المختصة بالتنفيذ، لحضور عملية الإعدام.

كان المقصود توجيه رسالة ذات دلالات تربوية، وسياسية، حول جدية النظام في ممارسة حق

نخضر: تعقيب على حدث احتكار العنف، ووشم أجساد المحكومين. وكان ذلك مفهوماً، ومقبولاً، من جانب الغالبية العظمى من الناس، بطبيعة الحال، ما عدا جماعات قليلة من معارضي عقوبة الإعدام. لكن الرسالة نفسها سرعان ما فقدت جدواها، وجديتها، عندما أصبحت ممارسة الحق في احتكار العنف موضوعاً للتفاوض، والمقايضة. وبالتالي لم يعد احتكار العنف من جانب الدولة خياراً يقبله المجتمع بصورة طوعية.

وقد فسد هذا الخيار عندما اكتشف الناس بطريقة غريزية، تقريباً، أن مهارات النظام ولياقتها التفاوضية تكاد تشمل كل شيء، بما فيها الرضوخ لتوازنات عائلية، تجعل من تطبيق عقوبة الإعدام، أو تأجيلها، مسألة يمكن تحقيقها إذا توفر القدر الكافي من الضغط. وفي هذا السياق، أصبح النزول إلى الشارع من جانب عائلات، وتحالفات عائلية، والتظاهر بصورة عنيفة، وإحراق إطارات مطاطية، وتعطيل حركة السير، جزءاً من ظاهرة ملازمة لتطبيق القانون، وسير المحاكم، خاصة بعد نجاح العائلات، والتحالفات العائلية، في تحقيق مطالبها.

وإذا غضضنا الطرف عن الدلالة الفجة للمبالغة في احتكار العنف، بطريقة شبه احتفالية، مرة، والمبالغة في التفاوض عليه مرات، فإن النتيجة الأهم لهذه الممارسة هي تضرر فكرة المواطنة نفسها. فالمواطنة لا تتبلور خارج فكرة الدولة، والدولة لا تملك الحق في احتكار العنف، دون القبول الطوعي من جانب المواطنين بحقوقها في احتكار العدالة. وإذا اختل الميزان، هنا، اختلت المضامين المدنية للمواطنة. وهذا ما كان.

3- في نقد الاجتهاد

تناولنا، حتى الآن، جوانب تتعلق بأخطاء ارتكبتها النظام الفلسطيني في الحقل السياسي، ونبينا في هذه الفقرة جوانب إضافية فرضتها مضامين رمزية، ومجازات شديدة الخصوصية، على الحقل السياسي لتحول بجدارة، وسرعة قياسية، إلى عقب أخيل، التي تنفذ منها السهام إلى جسد النظام.

وأول ما يتبادر إلى اللهن، في هذا الصدد، كازينو أريحا للقمار، الذي نشأ في فترة مبكرة من عمر النظام، برعاية، ومشاركة من جانبه. لا شك أن المدافعين عن بناء، وتشغيل، الكازينو، كانت لديهم مبررات كافية، وعقلانية، لتنويع مصادر الدخل، وجني مكاسب اقتصادية يعتد

بها بطريقة مضمونة .

ومع ذلك ، غابت عنهم حقيقة أقرب إلى البداية منها إلى أي شيء آخر . وكان لغيابها الكثير من النتائج السلبية ، وغير المتوقعة في البداية ، ربما بحكم انتمائها إلى عالم المجاز ، أو بحكم اصطدامها بمجاز تقويض يحاول طردها من الفضاء العام .

كان الكازينو أسوأ مجاز محتمل لفلسطين الجديدة يمكن أن يخطر على بال إنسان ، طالما أن مصدر قوته يمثل مصدر ضعفه ، أيضا . وقد نجم مصدر القوة ، في هذا السياق ، عن بلاغة عملية تعتمد مبدأ الريح باعتباره قيمة عليا . لكن بلاغة كهذه تبدو مؤذية ، وعشبية ، في النسق الفلسطيني ، لأن فكرة فلسطين ، نفسها ، مشحونة بكثير من المجازات غير العملية . وهي ، في الغالب ، مجازات مجردة ، أصابت ، وقد تصيب ، إذا حكمت ، واستحكمت ، أصحابها بالشلل . ورغم ذلك ، فإن وجودها يحترضهم على الاستمرار ، ويضفي على وجودهم ، وكفاحهم ، وعذابهم ، نوعا من الجدوى ، يصعب تفسيره ، أو تبريره ، ببلاغة السوق . هذا سر الحركات القومية الخلاصية بشكل عام ، وسر المكانة التراجيدية والنادرة لمجاز فلسطين في التاريخ الإنساني ، بشكل خاص .

لا مكان في بيان الاستقلال في الجزائر ، مثلا ، لبلاغة الريح ، وللمرافعات الاقتصادية ، بينما تكثر فيه الدلالات التاريخية ، والثقافية ، والإنسانية لهوية فلسطين المحتملة ، التي تم توليدها منذ أواسط الستينات . بهذا المعنى ، تشحب العقلانية ، والمرافعات الاقتصادية (خاصة إذا كانت دفاعا عن كازينو للقمار يرتاده الإسرائيليون ، والسياح الأجانب) أمام قوة المجاز . ولا شك أن الغالبية العظمى من الفلسطينيين رأَت في كازينو أريحا محاولة لزحزحة مجازات مألوفة بمجاز جديد لفلسطين جديدة تبدو صورتها أقرب إلى عالم الدوس هوكسلي الجديد الشجاع ، منها إلى صورة الوطن ، الذي انتظروا ولادته من رماد النكبة مثل طائر الفينيق .

بكلام آخر ، لن يموت أحد في فلسطين من أجل تنوع مصادر الدخل ، أو زيادة نصيب الفرد في الناتج الإجمالي القومي . ولا ينشئ أحد بنية تحتية لدولة في فلسطين بعقلانية السوق وحدها ، أو بلاغة الريح . فما أدراك إذا تحالفت عقلانية السوق ، مع بلاغة الريح ، بهذا القدر من المفاجأة ، لتسويق كازينو للقمار في مكان تشبك مضامينه الرمزية ، ومجازاته الوجودية ، بمختلف تجليات الوجود اليومي لمواطنيه . عندئذ ، يدخل الاجتهاد الاقتصادي في باب الإهانة الوطنية .

ومن سوء الحظ أن اجتهادات أخرى دخلت في الباب نفسه . لتوضيح هذا الأمر ، تجدر العودة

خضر: نقيب على حدث

إلى العلاقة بين هوية المواطنة، واحتكار الدولة للعنف والعدالة. فهذه العلاقة، ويقدر ما يتعلق الأمر بالخصوصية الفلسطينية، تنطوي على مضامين رمزية، يصعب تجاهلها، أو غرض النظر عن النتائج السلبية لطريقة النظام في تأويلها. وفي هذا الشأن يحضر الموقف من العملاء والمتعاونين مع الاحتلال، الذين انتظر أغلب المواطنين الفلسطينيين، منذ اليوم الأول لظهور النظام، تقديمهم إلى العدالة لأسباب رمزية، علاوة على الأسباب الجنائية والسياسية، بطبيعة الحال.

ولا يمكن اعتبار الأسباب الرمزية حكراً على الفلسطينيين. فجميع الشعوب التي تعرضت للاحتلال مارست فعل التطهر الذاتي لتحرير الماضي من مشاعر اللبس، التي يجسدها، بين أمور أخرى، المتعاونون مع الاحتلال عبر محاكمات، وحملات، لم تنج في حالات كثيرة من المبالغة، ولم تتوقف عند الفترة الأولى من عمر أنظمة ما بعد التحرير. ففي فرنسا، مثلاً، ما زالت فترة الاحتلال النازي موضوع ما لا يحصى من الكتب، والأفلام، والتحقيقات، والمحاكمات التي لا يندر أن تطال أشخاصاً بأثر رجعي، حتى بعد مرور عقود طويلة على الحادثة الأصلية.

ورغم أن الاحتلال الإسرائيلي لم يكن قد زال تماماً في أواسط التسعينات. أي لحظة ظهور النظام. إلا أن امتداده الزمني لفترة تزيد على سبعة وثلاثين عاماً سبقت، واتساع ظاهرة العملاء والمتعاونين، كانت تستدعي معالجة خاصة. لم يكن المطلوب تعليق المشاق، بل فتح ملف الماضي، أي الاحتلال، بصورة جزئية على الأقل، وتحويله إلى اختصاص جهات قضائية مستقلة، تتمتع بحماية النظام. ومن سوء الحظ أن هذا لم يحدث، كما أن البنية الإدارية الناشئة في ظل الاحتلال، ورعايته، لم تتضرر بصورة ملموسة، ولم يتضرر كبار موظفيها، بل أن بعضهم صعد إلى مناصب أعلى في ظل النظام الجديد.

ويقدر ما تعززت، بفضل سلوك كهذا، صور وأخيلة فلسطين الجديدة الشجاعة (على طريقة ألدوس هوكسلي، بطبيعة الحال) في زمن حمى للذهب في غرب جديد، تضررت شرعية احتكار النظام للعنف، والعدل، لأنها كانت مستمدة، في جوانب كثيرة، من شرعية الكفاح الوطني. وهي شرعية أعلى مقاماً من شرعية الدولة ككيانة مجردة، ومتعالية، لدى شعوب أخرى تحررت مع مرور الزمن، على الأقل، من عبء صناعة التاريخ.

في خلفية شرعية مخترقة بدلالات رمزية، ومجازات، واجتهادات تنم، علاوة على الفقر في مخيلة متجنيها، عن النتائج المأساوية لفشلهم في إدراك معنى اللحظة التاريخية نفسها، كانت

تجربى عملية ذات آثار بعيدة المدى على حاضر فلسطين ومستقبلها. والمقصود، هنا، اغتراب المخيمات، والمناطق الريفية، عن النظام، ووقوعها بصورة متزايدة تحت تأثير الأصولية. بدأ صعود المخيمات، والمناطق الريفية، في الحقل السياسي الفلسطيني مع اندلاع الانتفاضة في أواخر الثمانينات، حيث تمكنت، للمرة الأولى في تاريخ فلسطين، من الدخول في منافسة صريحة، وحامية، مع النخب الحضرية، على زعامة الحركة الوطنية. وقد نجم صعودها عن عوامل ديمغرافية بفضل الزيادة الطبيعية في عدد السكان، وارتفاع مستوى الدخل، وانخراط أعداد متزايدة في سوق العمل غير الماهر، ووجود جامعات محلية تقدم نوعاً رخيص التكلفة من التعليم، علاوة على حقن طلابها بجرعات أيديولوجية عالية. كما اقترن صعودها بظاهرتين متناقضتين:

الإطاحة بالنخب المدنية التقليدية، تراجع أهمية العائلة، ومركزيتها، وظهور جيل شاب متمرد على التقاليد، في السنوات الأولى من عمر الانتفاضة، ثم عودة العائلة، والتمركزات العائلية، وشبكات القرى، على ظهر أيديولوجيا محافظة، ورجعية، في سنوات لاحقة، اتسمت بالركود، وهيمنة الميليشيات، وتدفق استثمارات مالية غير مسبوقة في تاريخ المقاومة، مع ارتفاع في حدة العنف الداخلي، وتعزيز آليات الضبط والسيطرة (تحتل بطرق عشية، أحيانا، من نوع حرمان المواطنين من حق الذهاب إلى شاطئ البحر) والصراع على الفضاء العام.

والمفارقة، هنا، أن مصلحة النظام الفلسطيني لم تكن مع المنظومة التقليدية للعائلة. كان نجاحه يفترض تفكيك التمرکزات العشائرية، وشبكات القرى، باعتبارها روافع اجتماعية لا أيديولوجيا محافظة. وكان نجاحه يقتضي العمل على حل المشاكل الناجمة عن الزيادة الطبيعية في عدد السكان، وتضخم صفوف العاطلين عن العمل، وتردي الأوضاع المعيشية في المخيمات، والمناطق الريفية. لكنه تصرف على طريقة من يطلق النار على قدمه:

أعاد، ومنذ أيامه الأولى، إحياء وتنشيط مؤسسة المخاتير. وهي مؤسسة قديمة تهاوت في سنوات الانتفاضة، ويعود تاريخها إلى زمن الانتداب البريطاني، الذي استخدمها كأداة من أدوات الضبط والسيطرة. كما أعاد إحياء وتنشيط الدواوين العائلية. وفي السياق نفسه، أعاد تنشيط القانون العشائري، والعرف، في فض المنازعات.

كان تعزيز أشياء كهذه في ظل الاحتلال من الأمور الطبيعية. فالاحتلال يحكم بقوانين

مختصر: تعقيب على حدث

الطوارئ، والأوامر العسكرية، ولا يعنيه أمر القانون الحديث، والحادثة الاجتماعية في فلسطين. ولم يكن من الطبيعي أن يعتمد النظام الفلسطيني إلى تبني أشياء كهذه، على الأقل بحكم حداثة مزعومة في الخطاب.

وحتى إذا تجاوزنا مسألة الحداثة، وغضضنا الطرف عن حقيقة أن منح توكيلات جزئية لتحقيق العدالة بالطرق التقليدية، يعني التنازل عن حق الدولة في احتكار العدل، فإن غريزة البقاء كانت تقتضي الحلول دون تقديم خدمات مجانية للأصولية، المسيطرة على الدواوين، وشبكات القرى، وصاحبة المصلحة في القانون العشائري، والعرف.

ثمة غواية خاصة، في هذا السياق، للتعامل مع تصرفات كهذه باعتبارها دليل رغبة لا واعي في الانتحار الذاتي من جانب نظام يرتكب كل ما يمكن تصوّره من الأخطاء، لتمكين معارضية من القضاء عليه. ومع ذلك، يصعب القبول بأمر كهذا، فقد بذل النظام جهوداً استثنائية لشراء الولاء، وتهميش الخصوم، لكنه فعل ذلك بطريقة تقليدية، ومختلة فقيرة، وفي ظل جهل يكود يكون مفرعاً بأمور ديمغرافية واجتماعية وثقافية، تخص شعبه. وأسهم، بهذه الطريقة، بإلحاق الهزيمة بنفسه، إذ كيف تستقيم مؤسسة المخاتير، ودواوين العائلات، مع كازينو أريحا! ومع هذا كله، وفوقه، كيف يمكن تهميش معارضة في الداخل بحرب تفتقر إلى استراتيجية واضحة في الخارج؟

4- في نقد السياسة

ليس في الاستحواذ على تسمية، وترجيلها من حدث وقع في نهاية الثمانينات، إلى حدث وقع في نهاية التسعينات، ما يدل على فقر في الخيال، بقدر ما يدل على رغبة واعي في شحن الحدث الثاني بدلالات مستمدة من الحدث الأول، خاصة وقد ثبت بالبرهان أن التسمية في صيغتها الأصلية كانت ذات فعالية تستحق الاستثمار.

لذلك، تستحق تسمية الانتفاضة، ويقدر ما يتعلّق الأمر بأحداث وقعت في نهاية التسعينات، وقفة تأمل خاصة، فما يجمع بين الحدثين لا يتجاوز حدود التسمية في الواقع، رغم أن ما يجمع بينهما يكاد. في الخطاب العام. يتأخّر حد البداية.

فالحدث الأول كان مجابهة شعبية، سلمية، بدأت عفوية، وانتهت بعد مأسستها من جانب

الميليشيات إلى فوزى عارمة . بينما بدأ الثاني بطور ناضج من أطوار المأسسة ، ورغم تبلور قشرة شعبية خارجية من حوله في الأيام الأولى ، إلا أن إصرافه في العسكرية ، سرعان ما أسهم في تحويله إلى مجابهة مسلحة مكشوفة . وبالقدر نفسه ، أسهم غياب آليات الضبط والسيطرة ، منذ الخطوات الافتتاحية الأولى تقريبا ، في الحيلولة دون تحويل القشرة الخارجية إلى صدفة عظمية صلبة ، بل ربما جاز القول إن الفوضى أسهمت ، وبسرعة قياسية ، في تفتيت القشرة الرقيقة نفسها .

مهما يكن من أمر ، ليس المطلوب ، هنا ، تحليل الظروف المحلية ، والإقليمية ، والدولية ، التي قادت إلى الحدثين ، أو حرّضت عليهما ، بل لفت الأنظار إلى حقيقة أن الخضوع لسطوة البداية ، وعدم التوقف أمام التسمية ، سيؤدي في جميع الأحوال إلى خلاصات خاطئة . علاوة على ذلك ، فإن المطلوب ، هنا ، معالجة الحدث الثاني ، من زاوية ما انطوى عليه من ديناميات خاصة ، وما أطلقه من حراك بالمعنى السياسي والاجتماعي ، أطاحا في نهاية الأمر بالنظام نفسه .

كان الحدث الثاني حربا بالمعنى الكبير ، والكامل للكلمة . وفي كل حرب ضد عدو في الخارج محاولة لحسم صراع على السلطة ضد منافس ، أو أكثر ، في الداخل . هذا يصدق الفلسطينين ، كما يصدق على غيرهم . لذلك ، إلى جانب الانشغال بالمضاعفات الخارجية للحرب (وهي مهمة في جميع الأحوال) ثمة ضرورة لفهم كيفية تمفصل الحراك الاجتماعي والسياسي الداخلي حول أهداف ، وتكتيكات ، وإستراتيجية الحرب .

ويقدر ما يعنينا الأمر ، ثمة ضرورة لفهم الطريقة التي أديرت بها الحرب ، لأنها الكفيلة بتفسير ما آلت إليه من نتائج لعل أبرزها حسم مسألة الصراع بين دالتين سوسيولوجيتين ، وسياسيتين اصطلاح على تسميتهما بالعائدين والمقيمين . وهذا هو الشق الثاني من فرضية صعود المخيمات ، والمناطق الريفية على حساب مركزية المدن .

حاولنا التدليل من قبل على ميل النظام إلى إعادة إنتاج نماذج عربية في الحكم ، والتماهي معها . ويقدر ما يتعلّق الأمر بطريقة إدارة الحرب ، تجلّي الميل نفسه إلى التماهي ، والتدوير ، أي إعادة إنتاج نماذج سابقة ، رغم خصوصيتها ، ورغم كونها إشكالية ، ورغم صعوبة العثور على حد أدنى من الشبه بينها وبين الواقع الفلسطيني المتعين في الضفة الغربية وقطاع غزة . وقد كانت للتدوير ، في هذه الحالة ، نتائج كارثية .

والمقصود ، هنا ، نموذج بيروت الغربية خلال الحرب الأهلية اللبنانية ، وحتى الاجتياح

نخبر: تعقيب على حدث

الإسرائيلي في العام 1982، وخروج منظمة التحرير الفلسطينية من لبنان. اعتمد النموذج اللبناني على التمرکز في بيروت الغربية، إلى جانب الحلفاء اللبنانيين، وشن حرب مواقع، واشتباكات على القشرة، ضد القوات الانعزالية المتمركزة في بيروت الشرقية. وقد كان من الواضح لكل من عاش تلك التجربة، وشاهد المتاريس والتحصينات على أبواب المنطقة أفي العام 2001، أن ثمة محاولة لإعادة تدوير، وإنتاج نموذج حرب المواقع، والاشتباك على القشرة، خاصة وأن حدود المنطقة أتحولت بصورة متزايدة إلى ما يشبه منطقة التماس.

علاوة على ما تقدّم، عززت من الدلالات السابقة حقائق منها استخدام جيش الاحتلال لقوة نيران غير مسبوق، وميله الواضح إلى القتل (الظاهرة التي أسمتها التقارير الدولية في وقت لاحق: الاستخدام المفرط للقوة) وتمرّكه على مداخل المدن، ومنها تحول الاصطدام على القشرة، بما ينطوي عليه من سقوط شهداء، ومن مظاهرات تتجدد في اليوم التالي بعد الجنازات، إلى ظاهرة تتكرر بصفة يومية، ناهيك، طبعا عن سرعة ظهور السلاح والمسلحين بطريقة تعيد التذكير ببيروت.

ولا ضرورة، هنا، للكلام عن خطأ في الحسابات، حيث كانت لدى الإسرائيليين إمكانية اقتحام المناطق الفلسطينية، وإعادة احتلالها كما حدث في نيسان، بعد أشهر من ظهور نموذج حرب المواقع، واشتباكات القشرة. ولا ضرورة، أيضا، للكلام عن خطأ في التصوّر الإجمالي للحرب باعتبارها حرب مواقع لا يستطيع الإسرائيليون الاستمرار فيها لأسباب داخلية، أو خارجية. ولكن ثمة ضرورة قصوى للقول إن نموذج القشرة، وخطوط التماس لا ينسجم بالضرورة مع الانتفاضة باعتبارها ظاهرة شعبية. وثمة ضرورة للقول إن حرب المواقع الثابتة وخطوط التماس لا هي بالحرب الشعبية، ولا تدخل في باب حرب العصابات، وتكتيكات القتال في المدن (حسب الأدبيات الكلاسيكية في هذا الباب).

ومع هذا كله، وفوقه، ثمة ضرورة للقول إن حرب المواقع الثابتة، وخطوط التماس تفترض قدرا كبيرا من آليات الضبط والسيطرة. ويقدّر ما يعنيا الأمر كان لغياب تلك الآليات في النموذج اللبناني نتائج كارثية. ولم يكن من الصعب مراقبة الكيفية التي تتوالد فيها الميليشيات بفضل نقلة افتتاحية من هذا النوع.

يرى عن كليمنصو، السياسي الفرنسي الموصوف بالدهاية قوله: «الحرب مسألة على قدر كبير

من الخطورة، إلى حد لا ينبغي معه وضعها بين أيدي العسكريين». المقصود هنا أن الساسة أكثر أهمية من الجنرالات، أو أن فكرة السياسة أكبر من فكرة الحرب. وبقدر ما يتعلق الأمر بالفلسطينيين فقد تصرّف الساسة كجنرالات، رغم صعوبة البرهنة على مؤهلاتهم التقنية في هذا المجال، ولم يفقد أحد العسكريين المحترفين، لإبداء الرأي في المواهب العسكرية للساسة على الأقل.

لذلك، كان الفشل في تحديد هدف الحرب بمثابة تحصيل الحاصل. وقد حصل الحاصل بفضل غياب جواب يبدو إلى البدهة أقرب منه إلى المرافعات الفلسفية والسياسية الكبرى: أحرب على المفاوضات هي أم لتحسين شروطها؟

كان الجواب في الحالتين يستدعي تكتيكات معينة. فالحرب على المفاوضات تعني قطع كل إمكانية للحل الوسط، بينما الحرب لتحسين الشروط تعني عدم إغلاق الباب أمام احتمال المصالحة. وفي الحالتين أيضا ثمة ما يستدعي تكتيكات، وما يقضي غيرها.

وقد تجلّى غياب آليات الضبط والسيطرة عندما ظهرت استراتيجيات وتكتيكات متضاربة. ولسنا، هنا، بصدد العودة إلى التطورات السياسية، ولا حتى التذكير بحقائق من نوع استحالة شن حروب ناجحة بإستراتيجية غائبة، وتكتيكات متضاربة. كذلك، لا ضرورة للكلالام عن غياب سؤال المرجعية، أي الجهة التي تحدد المسموح والمنوع في التكتيكات المتبعة خدمة لإستراتيجية الحرب.

المهم، في هذا الصدد، تحليل تضارب التكتيكات على خلفية الصراع على السلطة نفسها، وتحليل غياب آليات الضبط والسيطرة على خلفية الفشل في تحديد هدف واضح للحرب. الفرضية الأساسية في هذا الشأن أن غياب آليات الضبط والسيطرة، والتعايش مع تكتيكات متضاربة نجما عن وهم مفاده أن مساحة الشرعية في الداخل تتحدد بحجم مساحة الاشتباك المسلح مع عدو في الخارج.

وقد انطوى هذا الوهم على تناقض ستكون له الكثير من الآثار المأساوية: ممارسة سياسة تؤدي في نهاية الأمر إلى الإطاحة بالنظام من جانب جماعات بعينها، والدخول في منافسة مع تلك الجماعات، حول حجم العنف، من جانب جماعات تدين بالولاء للنظام، ويعنيها استمراره.

وقد حدث ذلك في ظل غياب يكاد يكون كليا للسياسة، الأمر الذي خلق قدرا من

نخبر: تعقيب على حدث

الفوضى حاول البعض في فلسطين، وخارجها، عقلته بالقول إن التناقض الظاهري في السياسة الفلسطينية يدل على تفاهم عميق بين مختلف أطرافها على إستراتيجية موحدة لكنها غير معلومة.

كان التناقض المذكور مصدر امتعاض لعدد لا بأس به من أصدقاء الفلسطينيين وحلفائهم في العالم، وكان مصدر سعادة لإسرائيل لأنها تريد التذليل على خداع الفلسطينيين ومراوغتهم، ومصدر حيرة لعدد من الفلسطينيين، ولدينا في هذا الصدد، على مدار السنوات الست الماضية، الكثير من التحليلات المفيدة.

ومع ذلك، من الواجب القول إن النظام ألحق أشد الضرر بنفسه عندما أسهم في تعطيل السجال حول الأهداف السياسية للحرب، وعندما تصرف في الميدان باعتباره أكثر أصالة في ممارسة العنف من متقديه الأصوليين (إلى حد اعتناق أعمالهم وتقليدها، علاوة على إحياء تقاليد مستمدة من نماذج سابقة، وتجارب في الحرب الأهلية اللبنانية، واجتهادات تنظيمية ثبت فشلها في حالات سابقة) وتصرف في الخطاب باعتباره أكثر ميلا إلى الاعتدال والمساومة.

في ظل وضع كهذا كان مصير النظام يقترب من نقطة الخطر فالأصولية أكثر أصالة في ممارسة العنف، دون ازدواجية في الخطاب. ولدى المخيمات والمناطق الريفية (وهذه مفاهيم سوسولوجية أوسع من الدلالة الجغرافية، ولا ينبغي تغيب بعدها الثقافي، أيضا) تحفظات أساسية حول النظام تكلمنا عنها من قبل، وقد أسهمت ازدواجية الخطاب في تعزيزها.

ومع هذا كله كانت ثمة حقيقة إنسانية عرفتها جميع شعوب الأرض، وتمثل في لقاء جماعتين فصلت بينهما عوامل جغرافية، وثقافية، لفترة طويلة من الوقت، وحملت كلتاهما مفاهيم سابقة عن الأخرى، ثم اكتشف الجانبان في لحظة اللقاء قدرا من التناقض في التصورات الأولى، أو في المصالح، ناهيك عن النظرة إلى الذات والآخرين. عاش العائدون من بابل بعد السبي هذا التناقض، كما عاشه المسلمون الأوائل عند خروجهم من مكة، وعاشه الفلسطينيون بعد إنشاء النظام الفلسطيني في أواسط التسعينات، ويعيشه العراقيون في الوقت الحاضر.

تم فصلت حول هذه الحقيقة الإنسانية في النسق الفلسطيني (كما في غيره) مصالح اقتصادية، وسياسية، وديناميات ثقافية، ومختلف الأشكال المحتملة للحراك الاجتماعي، ووصلت. في ظل حرب ما زالت مستمرة - إلى لحظة ذات كثافة درامية عالية اسمها: الهزيمة.

5- في نقد الشعبية

أخيرا، ربما تتمكن من عقلنة سلوك النظام الفلسطيني، إذا بحثنا عن سره في سياق آخر: في الشعبية، التي نسخها عن أنظمة عربية، فتفوق فيها، وأجاد. لم يملك النظام، الذي بدأ في أواسط التسعينات، وانتهى عمليا في يناير (كانون الثاني) الماضي، الوقت الكافي لبناء نفسه، فقد كان محاصرا بتحديات داخلية وخارجية لا تمنحه حرية في التصرف والسلوك. ولم تكن لديه الموارد الكافية، سواء من جهة المال، أو الخبرات التنظيمية، والكفاءات الأيديولوجية. والغريب في هذا الشأن أن ما توفّر لديه من أدوات أيديولوجية كان فقيرا إلى حد يثير الذعر، رغم بلاغة الماضي الأيديولوجي لمنظمة التحرير، وشطارتها الدعائية.

ولكن، رغم ضيق الوقت، ونقص الموارد، ظهرت على النظام علامات شمولية، وميول شعبية، بدت مقلقة، ومنذ وقت مبكر، على الأقل في نظر عدد من الفلسطينيين، الذين خبروا تجربة الأنظمة الشمولية، والشعبوية، عن قرب في العالم العربي، وكوّنوا بفضلها مواقف، وانطباعات سلبية، بعيدة المدى. وكما حدث في كل مكان آخر، كان لغثة يمكن تصنيفها بكثير من المرونة في فئة المثقفين، نصيب وافر في الاحتفاء بالشمولية، وتسويق الشعبية الفلسطينية، باعتبارها أفضل، وآخر الجديده تحت الشمس العربية.

تعبير الشعبية مستمد من كلمة الشعب، بطبيعة الحال. لكن الدلالة، هنا، سلبية، لأنها تنطوي على سوء استخدام للكلمة. فقد ظهر هذا النوع من الأنظمة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في أوروبا الشرقية، كما ظهر في البلدان العربية بعد الاستقلال، وفي الانقلابات العسكرية. وإذا كان الكلام، هنا، عن الشعبية، والشمولية، بطريقة تبادلية تقريبا، فإن مصدره أوجه عميقة للشباب، رغم اختلافات تتجلى في تناول هذه التجربة، أو تلك، بطريقة منفردة.

يعتمد النظام الشعبي على دعامتين مركبتين هما الحاكم الفريد، والشعب المجيد. ولا يسع كلاهما تحقيق هذه المكانة، وتحصينها ضد النقد، دون اكتساب دلالات أيقونية، أي اكتساب قدر من القداسة، سواء عن الطريق التخويف، أو الرشوة. وفي معظم الأحيان بتضايف هاتين الطريقتين. وما يعنينا، في هذا الشأن، يتمثل في تحليل الديناميات الداخلية العميقة لعملية تخليق المركزية، فالحاكم شخصية واقعية من لحم ودم، أي تخطئ وتصيب، بينما الشعب شخصية اعتبارية، فكرة مجردة، يصعب تمثيلها، أو الكلام عنها، دون رموز، وتمثيلات مجازية. بهذا

نخبر: تعقيب على حدث
المعنى تصعب مساواة الحاكم بالشعب من حيث الأهمية دون التقليل من دنيوية الأول، والزيادة
في دنيوية الثاني.

تلك هي الدينامية الأولى التي تنشأ بفضلها عبادة الشخصية، الصفة اللصيقة بجميع الأنظمة
الشعبوية، والشمولية. فعبادة الشخصية تعني أن جميع البشر سواسية، فعلا، لكن لواحد منهم
من فريدة التاريخ الشخصي، والذكاء، والحكمة، ما لا يجعله فوقهم وحسب، بل وما يبرر البحث
عن سره، وحكمته، في سياق آخر، في صياغات تاريخية رومانسية، وفي خصوصية الشعب،
وقد أصبح كينونة صوفية متعالية يملك الكهنة الأيديولوجيون، وحدهم، إمكانية تأويلها، وفك
ما استغلقت منها على أذهان العامة. بهذا المعنى، لا تعود لأشياء من نوع أن الحاكم من لحم ودم
أهمية خاصة، طالما أن سره موجود في التاريخ نفسه، وفي خصوصية الشعب التاريخية. وهذا
مضمون عبادة الشخصية، ومفتاح سرها.

وبما أن الغالبية العظمى من بني البشر لا تأخذ سراكهزا على محمل الجد، تنشأ ضرورة لدينامية
جديدة تتمثل من حيث الجوهر في تعقيم، وتطهير اللغة من كل ما من شأنه التحريض على التفكير
خارج الكليات. وبهذا نقرب من الصفة الثانية اللصيقة بالنظام الشعبوي، الشمولي، أي لغة
الكليات. فلا يمكن التقليل من بشرية الحاكم، ودنيويته، في ظل ثقافة تنكر الكليات (وهذه مسألة
للتأمل، العلاقة بين اللغة والشمولية، وقديري جورج أورويل في تصويرها بشكل خاص، إلى
حد أن الأوروبية نفسها أصبحت ضمن الأوصاف المتداولة في هذا الشأن).

لذلك، تتحوّل الكليات إلى حجر الأساس في ممارسة التفكير، أي في طريقة عمل العقل.
ولهذا السبب، أيضا، تبدو المنظومات الفكرية، والأنظمة الشعبوية والشمولية. خاصة في تجلياتها
المتأخرة، والعربية بطبيعة الحال. غريبة في وعن الأزمنة الحديثة، منظورا إليها في مطلع ألفية
وقرن جديدين على أقل تقدير. فالحداثة، في أحد معانيها، هي إعلاء شأن الهامشي، والجزئي،
والعابر، وغير الكلي في مختلف تجلياته، على حساب الكلي، والشمولي، والمطلق.

وليس ثمة من وسيلة لتطهير، وتعقيم اللغة، أفضل من تقسيم العالم، والوجود، إلى ثنائيات
كلّانية الجوهر والتجلي. فكل شيء يحضر ونقيضه في آن، فلا وجود للظلال، أو الغموض،
والنسيية، والالتباس. النور عكس الظلام. الوطنية عكس الخيانة. العدل عكس الظلم. الحرية
عكس العبودية. وهكذا دواليك.

وبما أن النظام الشعبي، الشمولي، يمنح لنفسه الحق الحصري في تعريف الأشياء وما ينقضها (بكلام آخر، يمنح هذا الحق للحاكم، كلي الحكمة، والجبروت) تصبح الحقيقة حقا حصريا من حقوق الحاكم، كما تصبح حقيقته هي الحقيقة بعينها. فإذا انهزم في حرب وقال بأنه انتصر، لا يجوز الخروج على حقيقته بحقيقة مغايرة. وإذا جاع الشعب، وقال الحاكم إن الشعب يموت من التخمة، لا يجوز نقض كلامه. وإذا اكتسبت أنظمة جمهورية كل خصائص النظام الملكي، بما فيها توريث الحكم، ينبغي النظر إلى أمر كهذا باعتباره حكمة أعلى من مدارك العامة.

وبما أن تطهير وتعقيم اللغة، علاوة على الحيلولة دون تمكين العقل من الاشتغال على شيء خارج الكليات يؤدي إلى إخفاء العقل، فإن النتيجة المحتمة هي موت اللغة نفسها. ومعنى موت اللغة أن المسميات لا تعني شيئا بالضرورة، لأن تعجلياتها البلاغية تنوب عن حقيقتها الفعلية، ولأن معانيها المعجمية أصبحت قليلة القيمة مقارنة بمعانيها المتداولة في الخطاب العام. لذلك، تُقال في الأنظمة الشمولية، والشعبية، أشياء كثيرة، ملايين من المفردات، والخطابات، والتحليلات، والمرافعات، والصفحات، والمؤتمرات، ولا يُقال شيء في الواقع، إذ يحضر الخواء عندما تغيب المعاني.

وعندما تغيب المعاني تفقد اللغة وظيفتها كأداة للاتصال، لتتحول إلى أداة للضبط والربط الاجتماعي والسياسي. وهذه الدينامية تعطل وظيفة اللغة ليس كأداة للإنتاج الفردي وحسب، ولكن كأداة لتحقيق الفردية، أيضا. فالفردية تتخلق في معارضة الخطاب السائد لا في إعادة إنتاجه.

وبما أن المعارضة ممنوعة (أي التفكير خارج الكليات والثنائيات، والبحث في أصول المعاني) يصبح الحاكم كلما أراد، وبحكم أن فرديته هي الاستثناء الوحيد المبرر والمطلوب، بمثابة الذات المفكرة الوحيدة. وغالبا ما تشجع هذه الحقيقة بعض الحكام على ممارسة دور الحاكم الفيلسوف من خلال مواظ، وحكم، ونظريات، وحتى روايات لا يملك أحد من المحكومين إمكانية الكلام عنها بالسوء. وغالبا ما يتطوع الخدم الأيديولوجيون في الأنظمة الشمولية لتسويق حكاهم كفلاسفة ومفكرين إما بكتابة نصوص ونسبتها إليهم، أو باقتباس كلمات أقل من عادية صدرت عنهم، وتحويلها إلى شعارات عامة.

نوجه أنظارنا الآن إلى الدعامة الثانية، أي الشعب المجيد. وأول ما يستحق الاهتمام في هذا

خضر: نقيب على حدث

الجانب أن لا وجود لحاكم فريد دون شعب معبد. لا ضرورة للتذكير، طبعاً، بحقيقة أن كليهما يخترع نفسه بقدر ما يخترع صاحبه، لذلك لا يمكن العثور على ثنائية كهذه في ظل أنظمة للحكم، وثقافة، تخضع فيهما عملية اختراع الذات الفردية والجمعية لتمحيص حر من جانب آخرين. وما يعيننا يتمثل في الكلام عن عملية تخليق هذه الدعامة، ومنحها ما تتصف به من مركزية في بنية النظام الشمولي والشعبي وثقافته.

تكلمنا من قبل عن تقليل دنيوية الحاكم مقابل الزيادة في دنيوية الشعب كدينامية أولى من ديناميات عبادة الشخصية. لم تكن الزيادة في دنيوية الشعب. أي تحويله إلى كينونة ملموسة من لحم ودم. مهمة، أو مطلوبة في الأزمنة القديمة، فهي تنتمي إلى الأزمنة الحديثة، التي نشأت في سياقها فكرة الشعب، واكتسبت بفضلها دلالات سياسية.

لذلك، فإن المسألة الأساسية هي التمثيل: كيف يكف الشعب عن كونه فكرة مجردة ليتحوّل إلى كينونة مادية ذات حضور ملموس؟

وبما أن أنظمة الحق الإلهي، والأنظمة الثيوقراطية قد خرجت عملياً من التداول (ما زال بعضها في العالم العربي) وبما أن الأنظمة الشمولية والشعبوية غالباً ما تكون ذات نزعات جمهورية متشددة، أو لا تستطيع التظاهر بعدم اعتناق اتجاهات حديثة، وبالتالي فهي لا تستطيع التصرف خلافاً لمبادئ التمثيل المتداولة والمتعارف عليها، والمُعترف بها، في مناطق مختلفة من العالم، فإن تخليقها لفكرة الشعب يتم عن طريق الاختزال والتعطيل.

اختزال مفهوم الشعب في العائلة. وهي فكرة ذات جاذبية خاصة في مجتمعات ريفية، وشبه ريفية، أو تريف، وما زالت فيها للبنى العائلية الممتدة مكانة خاصة. بهذا المعنى يكف الشعب عن كونه كينونة تاريخية، شكلتها شروط اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية محددة، وتشكلت بدورها من طبقات، وفئات اجتماعية، ومناطق جغرافية، ذات مصالح ليست واحدة، أو موحدة في جميع الأحوال.

يكف الشعب عن هذه الأشياء ليصبح عائلة، وهي كينونة ذات دلالة حسية مباشرة وملموسة، خاصة في المجتمعات التي تعتمد فيها الجنسية على الانتساب إلى الأب، بدلاً من حق المولد أو الإقامة. وهذا هو الحال في العالم العربي.

فالشعب كله في نهاية الأمر عائلة واحدة ممتدة. وبما أن للأب مكانة مركزية، وصلاحيات

واسعة في تسعة وتسعين وتسعة أعشار بالمائة من المجتمعات البطريقية، فإن تحول الحاكم إلى رب للعائلة لا يرفعه فوق مبدأ الثواب والعقاب وحسب (فلا يحق للأبناء معاقبة الأب، أو استبداله) بل يضيف على علاقته بشعبه صفات المباشرة، وعدم التكلف، والحسية، أيضا.

ومع ذلك، ورغم ما تنطوي عليه المجازات العائلية من غواية في ممارسة السياسة بشكل خاص، لا يصبح الشعب مجيدا لمجرد أن علاقته بحاكمه هي علاقة العائلة بربها، بل يصبح كذلك لأن العلاقة ذاتها تتمكن من إعادة إنتاج نفسها في تجليات تمثيلية لا حصر لها تقريبا، فالأحزاب، والنقابات، والمجالس، والوزارات، والصحافة، والبرلمان، وغيرها حقل واسع للتجليات العائلية.

ومعنى هذا الكلام لا يقتصر على تحويل النقابات، والأحزاب، والوزارات إلى ديكورات فارغة من المعنى، بل تحويلها إلى نماذج مصغرة للعائلة الأكبر، وتحويل المسؤولين عنها إلى نماذج مصغرة للحاكم الأكبر، مثل خلية لا تكف عن التكاثر والانقسام.

لا يمكن تحقيق هذا الأمر دون تعطيل فكرة العقد الاجتماعي. فالعقد الاجتماعي يشترط وجود طرفين، وفترة زمنية، وشروطا معينة لإدارة وتحقيق المنافع العمومية، ومرجعية لتعريف تلك المنافع، وكذلك آليات للتصرف في حال انتهاك العقد، بما فيها العقاب. وهذه الأشياء كلها تدخل تحت بند الدستور، وغيره من القوانين المنظمة للحياة السياسية، ومختلف أوجه النشاط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

وبما أن العلاقة العائلية لا تعترف بفترة زمنية لأنها تدوم ما دام الأب على قيد الحياة، ولا تشترط طريقة معينة لتحقيق المنافع، وتمنح الأب حق التصرف كمرجعية في تعريفها، ولا تمنح الأبناء صلاحيات عقابية، يتوقف العمل بالدستور، ويستمر حكم الحاكم ما دام على قيد الحياة، ولا يملك أحد سواه حق تعريف المنافع العمومية، وطريقة تحقيقها، أو حمايتها. مقابل ذلك كله ينال الشعب المجد.

وكما ذكرنا من قبل تتكفل اللغة بهذا وغيره دون عناء. ولا أريد الكلام مرة أخرى عن أورويل، حيث وزارة الحرب تسمي نفسها وزارة الحب، وحيث يبيكي المنشق السابق من شدة الحب عندما تطل عليه صورة الحاكم، بل الكلام عن دعامتين مركزيتين من دعائم بناء وديمومة الأنظمة الشمولية والشعبوية في العالم العربي. وهذا ما كان.

يتسم الموقف من الدولة في النظام الشمولي، الشعبي، بسمتين متناقضتين: التعامل مع الدولة كمعطى ثابت من ناحية، والتركيز الدائم، والعصابي تقريبا، على قابليتها السريعة للعطب من ناحية ثانية.

كيف نفسر هذا الخط والتناقض، فالدولة ليست بالمعطى الثابت، ولا هي سريعة العطب. فنضج كينونة قومية، ضمن جغرافيا معينة، لا يعني بالضرورة اكتمال الظروف الموضوعية لنشوء الدول، كما هي الحال بالنسبة للأكراد، والفلسطينيين، وقبلهم موازيك الشعوب التي وجدت نفسها في عراك مع التاريخ والجغرافيا، معا، بعد انهيار الإمبراطوريتين العثمانية، والهنغارية. النمساوية. كما أن انهيار النظام الحاكم لا يعني بالضرورة سقوط وتفكك الدولة، إلا إذا اقترن انهيار النظام بالاحتلال المباشر، وضمن حالات شديدة الخصوصية.

لذلك، لا شك أن منشأ الخلط يصدر عن رغبة النظام الشمولي، الشعبي، في تبرير وجوده بنرائع من العيار الثقيل. وليس في المرافعات السياسية ما هو أثقل من التاريخ. وفي سياق كهذا يبرر النظام وجوده بهدف إحياء كينونة وجدت في الماضي، ويؤصف زمنها، عادة، بالذهبي. وليس المهم، هنا، كما حدث في عدد لا يحصى من البلدان الأفريقية، والآسيوية، في فترة ما بعد الاستعمار، اختزال الحقيقة التاريخية، أو تبسيطها، ناهيك عن تحريفها، بل تخليق وتلفيق وهم الاستمرارية، بمعنى أن الوجود المتعين والملموس للدولة في الوقت الحاضر، ليس في الواقع سوى حلقة جديدة في سلسلة قومية طويلة متصلة الحلقات.

وإذا كانت ثمة من خصوصية لهذه الحلقة بالذات، فإن مجرد اعتناقها المهمة من نوع إحياء أمجاد وكيانات الماضي المجيدة، يحوّل وجودها إلى نوع من القدر المتجلي. في أسطورة القدر المتجلي ما يفسر الكثير من نرجسية الأنظمة الشعبية، والشمولية، وإفراطها المدهش في الممارسات الطقوسية، والإعجاب بالذات.

لكن للقدر المتجلي وظيفة، أو فعالية، أكبر وأخطر من استدعاء الطقوس، واستنفاذ النرجسية. تتمثل هذه الوظيفة في التذكير الدائم بما يهدد الدولة من مخاطر، وما ينتظرها من محن، وما يترص بها من أعداء، وغالبا ما يجري تفصيل الأعداء على مقاس الأهداف التاريخية والسامية التي يدعي النظام اعتناقها. تماما مثل الآمال الكبار التي تتعب في مرادها الأجسام. وبالتالي، تتحوّل كل ممارسة مهما تواضعت إلى خطر ماحق، ويتحوّل كل رأي مخالف مهما قل شأنه إلى

مؤامرة على النظام، أي على الدولة، وفي التحليل الأخير، طبعاً، على التاريخ نفسه .
لا يلتفت أحد في سياق كهذا، بطبيعة الحال، إلى التناقض البين بين الاستمرارية والهشاشة،
بين الثبات في التاريخ ومرعة العطب في الحاضر . ، ففي تحويل هذا التناقض إلى موضوع للتأمل
ما يكشف دينامية تخليق العلاقة بين النظام والدولة في النظام الشعبي، والشمولي .
الدولة في أضيق أوصافها هي الإدارة السياسية للمجتمع، وهدفها الرئيس إرساء الأمن
والنظام . وبما أن الإدارة السياسية للمجتمع غالباً ما تكون موضوعاً للاجتهاد، بحكم اختلاف
المصالح، والأهواء، فإن إدارة الدولة قد تنتقل من اتجاه إلى آخر، ومن فلسفة إلى أخرى . وفي
هذه الفكرة معنى النظام السياسي في أضيق أوصافه .

في هذه الفقرة اختزال المفهوم السياسية . فمند أرسطو الذي تكتسب الدولة لديه دلالات
أخلاقية ميثاقية حتى هانز كيلسن حيث الدولة مجرد منظومة قانونية مركزة، لم يتمكن أحد
من الكلام في علم السياسية دون الوقوف أمام فكرة الإدارة السياسية للمجتمع، وما ينجم عنها،
وبفضلها من اجتهادات .

وبقدر ما يتعلق الأمر بالنظام الشعبي، الشمولي، فإن هذا النظام يلغي الفرق بين الدولة
والنظام، لأنه يرفض القبول بتعدد الاجتهادات . وهذا في التحليل معنى ومفهوم الحزب الواحد،
الذي يكون الحزب الحاكم، أيضاً . حارس النظام، الذي تتحوّل الممارسة السياسية على يديه،
ويصرف النظر عن التبريرات، إلى فعل من أفعال الحراسة .

وبقدر ما يتعلق الأمر بالتعقيب على ما جرى في انتخابات يناير الماضي، أعتقد أن تمهاتي النظام
الفلسطيني مع الأنظمة الشمولية، والشعبوية، في العالم العربي، كان أحد الأسباب الرئيسة التي
تفسر هزيمته المروعة

والمشكلة، هنا، تتمثل في محاول البحث عن تفسيرات عقلانية تبيّن أسباب ومبررات تمهاتي
النظام الفلسطيني، الذي نشأ في أواسط التسعينات، مع تجارب شمولية، وشعبوية، عربية،
نشأت قبل هذا التاريخ بعقود، وكان من الواضح منذ أواسط السبعينات أنها بلا مستقبل، ناهيك
عن حقيقة تحوّل بعضها إلى دكتاتوريات دموية، وإلى سقوط بعضها في درك الحرب الأهلية،
علاوة على إفلاسها بالمعنى الأيديولوجي، وفشل مشاريعها التنموية السابقة، وتفكك وحدتها
الداخلية .

المشكلة، أيضا، أن الثقافة السائدة في منظمة التحرير الفلسطينية، أي الجهة المسؤولة في التحليل الأخير عن إنشاء النظام الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة، كانت تبدي عمانية حقيقية تجاه الأنظمة الشمولية والشعبوية في العالم العربي، كما أن أعدادا كبيرة من المثقفين الفلسطينيين والعرب كانت تنتظر نموذجا يختلف عن النماذج المألوفة في العالم العربي. ولدينا في هذا الشأن الكثير من الأدب التبشيري، والتفاؤل الأيديولوجي، وفي مرات غير نادرة عقدة التفوق على العرب.

ومع ذلك حدث التماهي بسرعة قياسية أولا، ويحجم غير مسبوق، أوحى متوقع. إذا وضعنا في الاعتبار المقارنة بين فلسطين ونماذج عربية أخرى من حيث المساحة، وعدد السكان. ثانيا. هناك محاولة للقول إن خصوصية نشوء النظام الفلسطيني، أي اتفاقيات أوسلو، وعدم تمتع النظام بالسيادة الكاملة على إقليمه، وضرورات الكفاح من أجل دحر الاحتلال، كلها من العوامل التي أسهمت في تسريع وتيرة التماهي. وربما يجنح الخيال ببعض إلى حد القول إن التماهي (وغالبا ما يدور الكلام هنا عن الفساد) كان جزءا من عملية إنشاء النظام نفسه.

وأعترف، في هذا الصدد، بأنني غير مقتنع بجدوى هذه التحليلات، فهي تشير في الاتجاه الخاطئ، إذ تكمن الأسباب الحقيقية في البنية الاجتماعية والثقافية للمجتمع الفلسطيني، وفي خصوصية نشوء وتبلور النخب الفلسطينية في العقود الأربعة الماضية، وفي خصوصية نموذج منظمة التحرير الفلسطينية.

ومع هذه العوامل كلها، ثمة ضرورة لتأمل الفكر السياسي العربي نفسه، الذي يلغي الفرق بين الدولة والنظام، ويحرّض المجتمع على الدولة، ويخلق عن طريق اختزال الدولة في الحزب الحاكم نوعا من الحرب الأهلية طويلة الأمد. ويقدر ما يتعلق الأمر بالنموذج الفلسطيني، مؤرس جانب من الصراع على السلطة في الداخل على جبهة الصراع مع عدو في الخارج، وبهذه الطريقة حُسم مصير النظام.



مئوية صمويل بيكيت: الحياة على المحك

إعداد وترجمة: صبحي حديدي

مقدمة

يحتفل العالم، وليس أيرلندا وإنكلترا وفرنسا وحدها، بالذكرى المئوية لولادة الشاعر والمسرحي والروائي الأيرلندي الكبير صمويل بيكيت (1906-1989)، ليس دون إجماع مذهل حول عبقرية الفذة وأدبه الرفيع وإنسانيته الفريدة غير المألوفة عند كتاب الطليعة والحداثة والعبث، وليس دون اختلاف واسع النطاق. ولهذا فهو صبحي تماماً. حول هذا أو ذاك من خطوط تأويل رموزه وتفكيك موضوعاته وتحليل الأساليب والأشكال والخيارات الفنية التي جعلته أحد كبار رواد التجريب على امتداد القرن العشرين بأسره.

وعلى سبيل المثال، تنطلق برامج الاحتفاء الواسعة التي بدأتها «حلقة أبحاث صمويل بيكيت» في اليابان من فلسفة متكاملة ومدهشة بعض الشيء: «أن في أدب بيكيت الكثير من عناصر المأساة والملهية والألم والأمل التي لا تمثل الإنسانية جمعاء فحسب، بل تمسّ الوجدان الياباني في الصميم، أو تمثل روح اليابان بالمعنى الوثيق الدقيق! وهم يرون، كما يرى معظم عشاق فنّ بيكيت ودارسيه، أن عمله يتجاوز أيّ حدّ حدود تقيّمها المفاهيم المسبقة، الفازّة الراسخة خصوصاً،

حول «الشرق» و«الغرب» بادئ ذي بدء، ثم في تسعة أعشار القضايا التي تخص الفن والأدب والرواية والمسرح والفلسفة ولغة الكتابة والمقاومة والحياة والموت. ليس غريباً، بالتالي، أن يطلقوا على احتفالات المثوية اسم «بيكيت بلا حدود» من جهة أولى؛ وأن يتعمدوا، من جهة ثانية، دعوة باحثين من آسيا والشرق عموماً، أكثر من أوروبا والغرب؛ وأن يكرسوا محوراً أساسياً بعنوان «بيكيت وآسيا»، يتلمس حقلاً بحثياً جديداً تماماً، وبالغ الخصوبة والجلوى والأهمية.

ولعل معظم الأسباب التي تجعل بيكيت كونياً هكذا إنما تنبثق من إستراتيجية أسامية كبرى حكمت معظم نتاجه، أو لعلها الروحية العظمى في ذلك النتاج: أن معطيات دائرة العبث المطلق التي تتحرك فيها شخصه، وتتحرك معها بدورنا، أكثر اتساعاً وتعقيداً وإيغالاً في النفس البشرية من أن تُدرج الثنائيات التقليدية بين خير وشر، وشرق وغرب، ورجل وامرأة، أو أن تقبل احتكار «الروايات الكبرى» التي تمنح هذه الثقافة أو تلك تفوقاً من أي نوع في تمثيل الهواجس الإنسانية. والشخصيات حاملة هذه الإستراتيجية لا تهبط مرة واحدة عن مستوى التمثيل التراجيدي الأقصى لمعضلات هذا العالم، الذي ينتظر غودو عبثاً، ولكنه لا يكف عن الانتظار؛ والذي يأخذ هيئة جمجمة مجوفة هائلة فيها يواصل الكائن البشري خضوعه لشرط وجود ناقص: لا بشأ في حاوية قمامة، مسمراً على كرسي هزاز، جامداً كلوح من الخشب أمام نافذة مظلمة، مدفوناً حتى عنقه في الرمال، أو مقلوباً على وجهه في حمأة من الطين. . .

من جانب آخر، كانت الأسئلة الكبرى التي أثارها أعمال بيكيت قد تجاوزت حدود تراجيديا البشر بما تنطوي عليه من عزلة ويأس ومهانة وعبث، لتبلغ مأزق التعبير ذاته، في المعنى واللغة والشكل والرسالة. ولقد قاد الرواية، مثلاً، إلى منعطف مغلق (وبالتالي فإنه، لهذا تحديداً، جعلها مفتوحة الاحتمالات)؛ وجرد المسرح من بعض أهم عناصره، حين جمّد الشخصية في المكان وألغى حركتها على الخشبة؛ وكاد أن يذهب بالتمثيلية الإذاعية إلى حافة «الصوت الصامت»، أو الصوت غير اللغوي؛ وقارب فنّ السينما لكي يوقع بياناً شجاعاً ضدّ فحشاء الصوت والمؤثرات وألعاب السيناريو، لصالح المعطى البصري دون سواه.

وفي راعته «أيام هائلة» رسم واحداً من أصعب الأدوار النسائية في تاريخ المسرح، إذ كيف يمكن لمثلة مهما بلغت براعتها أن تسترعي انتباه المشاهد إليها (بوصفها الشخصية الوحيدة) وهي مدفونة في كتيب رملي حتى ثدييها في الفصل الأول، وحتى عنقها في الفصل الثاني والأخير؟

وكيف يمكن لها ذلك وقد سُلّطت عليها، أو على فمها تحديداً، بقعة ضوء ساطع يخطف الأبصار ولا يبارح خشبة المسرح حتى إنزال الستارة؟ ورغم ذلك، فإنّ نجحات المسرح الغربي تسابقن لأداء الدور، وبينهنّ روث وايت، بريندا بروس، ماري كين، مادلين رينو، إيفا كاتارينا شولتز، بيغي أشكروفت، إرين وورد، وبيلي وايتلو.

وفي سياقات كلّ هذا التجريب المتعدد كان يبيّنت قد وضع اللغة ذاتها موضع مساءلة عنيفة قاسية. ولم يكن مستغرباً أن يكتب أعظم أعماله، الثلاثية الروائية ومسرحيته الأشهر «في انتظار غودو»، باللغة الفرنسية وليس الإنكليزية. إذ بمعزل عن فلسفته الشخصية التي تكمن وراء هذا الخيار، أي رغبته في التخلّص ما أمكن من ضغط وإغواء وسطوة البلاغة الفطرية في اللغة الأم، ثمة تلك العلاقة الوطنية التي جمعتها مع اللغة الفرنسية، أو مع فرنسا عموماً في الواقع. وكان قد جاء إلى باريس سنة 1928 لإكمال دراسته الجامعية، وناقش أطروحة متميّزة عن الروائي مارسيل بروست، وانضمّ إلى حلقة مواطنه الروائي الكبير جيمس جويس (ولم يكن سكرتيه الخاص، كما يتردد في بعض المراجع)، ثم أخذ يكتب بالفرنسية أو يترجم إليها. ولكي يبرهن أنّ روحه الكونية ليست مقتصرة على النصّ وحده، انضمّ بيكيت إلى حركة المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال النازي، واضطرّ إلى التخبّي والعيش في الحياة السريّة حين اكتشف النازيون أمر الخلية التي كان منضوياً فيها، فغادر باريس إلى الجنوب ليشترك في مختلف أعمال المقاومة، رغم أنّه يحمل جنسية بلد محايد في الحرب وكان من حقّه أن يقيم في باريس بلا منغصات.

كذلك كان بيكيت فناناً شديد الأصالة وبالغ الانهماك في المعضلات الجمالية للنصّ الأدبي إسوة بالمعضلات الكبرى للوجود الإنساني. ولقد رفض بثبات تقديم أيّ تنازل لجمهوره، وكلما اتسعت شهرته ازداد حجباً وانكماشاً وتوارياً عن الأنظار والعدسات. وحكايته مع جائزة نوبل للأدب، التي نالها سنة 1969، لم تكن طريقة عجيبة فحسب، بل كانت مجرد تفصيل مألوف عادي في سلوكه العام اليومي، أيّاً كان الحدث وأياً كانت العاقبة. وفي سيرته التي تحمل عنوان «محكوم بالشهرة»، وهي الأفضل بين جميع السّير التي تناولت حياته، يروي جيمس نولسون عشرات التفاصيل التي تبرز اختيار هذا العنوان لسرد حياة بيكيت، وبينها واقعة نوبل تلك.

كان بيكيت وزوجته سوزان ديشفو. دومنيل يقضيان أواخر الخريف في بلدة تونسية صغيرة اسمها نابل، تقع على مبعده 40 ميلاً جنوب العاصمة، وكانا ينزلان في فندق صغير يدعى

بيكيت: الحياة على المحك

«الرياض». وفي يوم 23 تشرين الأول (أكتوبر) 1969، وصلت من جيروم لاندون، صديق بيكيت وناشره، البرقية التالية: «العزیزان سام وسوزان. رغم كل شيء، لقد منحوك جائزة نوبل. أنصحكما أن تتخفيا. قبلاتي». ولم تنجح كل الجهود في كشف مكانه، ثم حين توصل الصحفيون إلى مكان الفندق وتقاطروا إليه بالعشرات، لم يفلحوا حتى بالتقاط صورة، بما في ذلك فريق التلفزة السويدي الذي عاد خائباً.

وتبقى كلمة حول صمويل بيكيت الشاعر، الذي اخترنا له عدداً من القصائد في هذا الملف، لسببين. الأول أنه غير معروف كشاعر، في اللغة العربية على الأقل، ولعل هذه المختارات تفلح بعض الشيء في تمثيل نمط الشعر الذي كان يكتبه، والذي كان رقيقاً وجسوراً وناضحاً في فناعتي. السبب الثاني أن بيكيت بدأ شاعراً، ويتفق اثنان من كبار نقاد النصف الثاني من القرن العشرين، مارتن إسلين وهيو كينز، على أن الشعر لم يفادره قط، وتواصل في رواياته ومسرحياته، واتخذ من الأشكال والتعبيرات ما يتجاوز الحس الشعري أو الشاعرية التلقائية أو شعرة السرد والحوار. ويضرب كينز قصيدة «النسر» مثلاً على براعة بيكيت في التحايل على حجم القصيدة والزمن الذي تستغرقه قراءتها، بحيث يجعل محمولها الشعوري أشد كثافة من معمارها المجازي والصوتي.

ولا يتردد اسم بيكيت إلا وتعود إليّ، شخصياً، تلك العبارة الصاعقة الصادقة التي أطلقها مسرحي كبير آخر هو البريطاني هارولد بتر: «لا أريد منه [بيكيت] الفلسفات، والمنشورات، والدوغما، والعقائد، والمخارج، والحقائق، والإجابات... . يكفيني أنه الكاتب الأكثر شجاعة، وكلما سحق أنفي في البراز أكثر، ازداد امتناني له أكثر وأكثر»!

صبحي حليدي

صمويل بيكيت

قصائد

عظام صلبى

النسر

جَرَّ جَوْعَهُ عَلَى امتداد السماء
التي تنبسط في قوقعةٍ، جمجمة السماء والأرض

أنحني أمام منكبٍ على وجهه سرعان
ما سيأخذ حياته ويمشي

عرضة لسخرية نسيج قد لا ينفع
حتى يصبح الجوع والأرض والسماء نفايات⁽¹⁾

ترنيمة تروبادور II

عالمٌ عالم عالم عالم
والوجه قاتم
غيمة قبالة المساء

لا تذكر الأموات إلا بالخير⁽²⁾

الوجه يتقوّض خَجَلًا
فات الألوان لكي تسود السماء
متورداً ماضياً نحو المساء
مرتعداً ماضية مثل زلّة

يا فيرونیکا العالم
فيرونیکا عالمنا
أعطنا مسحة على حُب يسوع⁽³⁾

يتصبّب عرقاً مثل يهوذا
متعب من الموت
متعب من العسس
القدم في الرملاذ
يفرز العرق
والقلب في الرملاذ
مزيد من الفاكهة المدخنة
والقلب الشيخ القلب الشيخ
يشظى خارج الحشد
مستلقياً، الصدق أقول
على جسر أوكونيل
محملقاً في زهور توليب المساء
التوليب الأخضر

وهأجاً حول الزاوية مثل جمرة
وهأجاً على مراكب غينيس

وجهٌ وَقَعَ الصوت
فات الأوان لكي تلتمع السماء
الحقّ الحقّ أقول لكم

ألبا

مستكون هنا قبل الصباح
معك دانتني وال «عقل»^(٤) والأطوار والأسرار المستغلقة
والقمر الموسوم
خلف سهوب الموسيقى البيضاء
التي ستبسطها هاهنا قبل الصباح

وقورٌ دمت طروبٌ حريزٌ
طأطأة أمام قبة سوداء من الأشجار النخلية
مطرٌ على زهر الخيزران من دخان زقاق القصب

ومن رغم طأطأة بأصابع الرحمة
بنية اعتناق الغبار
سيستكشف عن الإسهام في مخائلك
من الذي سيكون جماله صفحةً قبالي
قولاً من ذاته مسحوباً على امتداد عاصفة الرموز

بحيث لا شمس ولا انكشاف حجاب

ولا مضيف

سواي أنا والصفحة

والكتلة ميتة⁽⁵⁾

دورثمونلر

في السحري شفق هو ميروس

عبر العسلوج الأحمر في الحرم

أنا العديم وهي الفخمة الملكية

نحت الخطى نحو مصباح البنفسج نحو العلامة الرفيعة في موسيقى سيّدة الماخور.

تشخص أمامي في الدكة اللامعة

مهددة شطابا حجر الشب

والزهذ الملتئم في الصفاء الساكن

والعينان العينان سوداوان حتى تفلح اللازمة الشرقية

في فك عبارة الليل الطويلة.

وعندها، مثل لفافة، تُطوى،

ويتسع مجد انحلالها

في داخلي أنا، حقوق، كبير الخطاة أجمعين.

شوينهاور مات، وسيّدة الماخور

تُبعد عنها قيثارتها.⁽⁶⁾

مالاكودا

ثلاثاً جاء

رَجُلُ الحانوتي

بليد الحسن خلف قبعته السوداء المستديرة

لكي يقيس

ألا يُدفع له كي يقيس

هذا الجرائم في الدهليز غير قابل للفساد

هذا الكاردينال التوفيقي الغارق في الليلك حتى ركبته

مالاكودا الغارق في الليلك حتى ركبته

مالاكودا من أجل رَوْع الحبير كله

يكسو باللباد شرجه ويخرس إيماءته

متنهداً نافخاً عَبْرَ الهواء الثقيل

لا مناص لا مناص لا مناص

إبحث عن الطحالب إغرسها في الحديقة

إصنع إليها لعلّها ترى أنها ليست بحاجة

أن تكفن

بمساعدة الثدييات ذوات الخوافر

إبحث عن الطحالب إجذب انتباهها

إصنع إليها لعلّها ترى أنها ليست بحاجة

أَنْ تَغْطِي

أَنْ تَتَأَكَّدَ أَنْ تَغْطِي الْكَلَّ تَغْطِي الْكَلَّ
غَرَضُكَ هَذَا يَجْعَلُنِي أَحْبَسَ مَاءَ الْكَبْرِيتِ فِيكَ
قَدَمُ حَصَادِ الزَّجَاجِ نَقَطُ شَوَائِبِهِ
إِمَكْتُ يَا سَكَارِ مِيلْيُونِ إِمَكْتُ إِمَكْتُ
وَضَعْ هُوِيَّامَ هَذَا عَلَى الصَّنْدُوقِ
إِنْتَبَهْ إِلَى أَنَّهُ هُوَ الصُّورَةُ
وَعَلَيْهَا أَنْ تَصْنَعِي أَنْ تَصْنَعِي أَنْ تَصْنَعِي
الْكَلَّ عَلَى مَتْنِ السَّفِينَةِ كُلِّ الْأَرْوَاحِ
السَّارِيَةِ مَنَكْسَةً نَعَمْ نَعَمْ
(٧)

عظام صدى

مَلَأْتُ تَحْتَ مَدَاسِي طِيلَةَ هَذَا النَّهَارِ
صَوْتُهُمُ الْمَخْنُوقُ يَعْرِيدُ وَاللَّحْمُ يَسَاقُطُ
مَنْكَسَرًا بِلا خَوْفٍ وَلَا رِيحٍ مَوَاتِيَّةٍ
قَفَازِ الْمَعَانِي وَالتَّرَهَاتِ
إِذْ نَأْخُذُهَا الْبَرَقَاتِ بِصِفَاتِهَا تِلْكَ (٨)

سبيلي

سبيلي هناك في الرمل الذي يتدفق
بين الموضع كثير الحصى والكثيب

مطر الصيف يحطر على حياتي
وعليّ حياتي التي تسوقني تبغني
إلى بدنها إلى متهاها

سلامي هناك في الغيش المتقهقر
ساعة أتوقف عن وطء هذه العتبات الطويلة المتحركة
وأعيش فضاء باب واحد
يفتح وينغلق

ماذا سأفعل

ماذا سأفعل من دون هذا العالم الذي بلا وجه ، غافل غير مبالٍ
حيث ثمة نهائيات ولكن ثمة برهة حيث كلّ برهة
تُراق في الفراغ في جهالة أن تكون
بلا هذه الموجة حيث في نهاية المطاف
ينحشر الجسد والظلّ معاً
ماذا سأفعل من دون هذا الصمت حيث تموت التتمعات
اللهثات نوبات السعار صوب المأوى صوب الحب
دون هذه السماء التي تحوم
فوق غبارها الطافح حصي

ماذا سأفعل ماذا فعلتُ البارحة والنهار الذي قبل أمس
أحملق من المنور باحثاً عن آخر
يتجول مثلي دوامة بعيداً عن كلّ الأحياء

في فضاء متشجّج
وسط أصوات بلا أصوات
تحشد في غور خطائي

يطيب لي

يطيب لي أن تموت حبيبتني
يطيب لي أن يطر المطر على القبر
وعليّ أنا إذ أذرع الشوارع
حداداً عليها التي ظنّنت أنها أحبّتي⁽⁹⁾

هوامش المترجم:

- (1) معتمدة على مقطع من قصيدة غوته «رحلة شتائية عبر جبال هاز».
- (2) باللاتينية في الأصل: *de mortituris nihili nisi*.
- (3) في إشارة إلى المرأة، التي مستصح القديسة فيرونكا، والتي مسحت بتدليلها عرق يسوع في درب الجلجلة.
- (4) Logos في الأصل.
- (5) Alba هو الفجر الذي يخشاه العشاق، لأنه يعني أوان الترافهم.
- (6) عنوان القصيدة نسبة إلى البيرة الألمانية التي تحمل الاسم ذاته.
- (7) كُتبت هذه القصيدة يوم وفاة والد بيكيت. مالاكودا وسكارميليون شخصيتان من دانتلي، وجان فان هويسام 1682.
- (8) 1749 رسام هولندي اشتهر بأعماله عن الزهور.
- (9) قصائد «عظام صدى»، وهي 13 في مجموعها، كُتبت بين 1931 و1934، ونُشرت مجتمعة سنة 1935. والعنوان مستمد من أوفيد، في «مسخ الكائنات».
- (9) القصائد الثلاث، «سبيلي» و«ماذا سأفعل» و«يطيب لي»، كُتبت خلال 1947-1949 بالفرنسية أولاً ثم ترجمها بيكيت بنفسه إلى الإنكليزية، ليس دون تعديلات بعضها جذري. وهي بلا عناوين في الأصل، لكنها نُشرت تحت عنوان موحد هو «مسّت قصائد».

المتشائم الصارخ في البرية

كارل راغنار جيرو

إنّ مزج مخيِّلة جبارة مع منطق في حال من العبث سوف يعطي واحدة من نتيجتين: إمّا المفارقة، أو الإيرلنديّ. فإذا كانت النتيجة هي الثانية، فإنك ستضع المفارقة في مقايضة. وجائزة نوبل للأدب، نفسها، يمكن أن تنقسم هكذا. والمفارقة أنّ أمراً كهذا وقع سنة 1969، حين مُنحت جائزة واحدة إلى رجل واحد، وإلى لغتين وأمة ثالثة، هي نفسها منقسمة.

ولد صمويل بيكيت قرب دبلن سنة 1906. ولم يدخل العالم كاسم أدبي مرموق إلا بعد نصف قرن في باريس، حين صدرت له - خلال ثلاث سنوات فقط - خمسة أعمال نقلته على الفور إلى مركز الاهتمام: «موللوي» Molloy الرواية، 1951؛ تكمّلها «مالون يموت» Malone Meurt، السنة ذاتها؛ مسرحية «في انتظار غودو» En Attendant Godot، 1952، وفي السنة التالية صدرت روايتان: «اللامسمّى» L-Innommable التي اختتمت الثلاثية مع «موللوي» و«مالون»، وأخيراً «وات» Watt.

هذه التواريخ تسجّل ظهوراً مبالغاً ببساطة. فالأعمال الخمسة لم تكن جديدة زمن صدورها، كما أنها لم تُكتب ضمن الترتيب الذي ظهرت به. إنّ خلفيتها تنتمي إلى الوضع الراهن، وإلى التطوّر السابق في عمل بيكيت. إنّ الطبيعة الحقيقية لرواية «مورفي»، التي تعود إلى عام 1938، والدراستين عن [جيمس] جويس (1929) و[مارسيل] بروست (1931)، والتي تسلط الضوء على موقعه الابتدائي، يمكن أن تُرى بوضوح أكثر في ضوء نتاج بيكيت اللاحق. إذ بينما كان رائداً في طُرُز جديدة من التعبير في القصة وعلى المسرح، ظلّ بيكيت في الآن ذاته حليفاً للتراث، شديد الارتباط ليس مع جويس وبروست وحدهما، بل مع كافكا أيضاً؛ والأعمال الدرامية لبداياته

تضرب بجذورها في أعمال فرنسية تعود إلى تسعينيات القرن التاسع عشر وإلى مسرحية ألفريد جاري «أريو ملكاً».

وضمن اعتبارات عديدة تسجل رواية «وات» نقلة مرحلية في هذا المبتدأ اللامع. لقد كتبت خلال 1942-1944 في جنوب فرنسا. حيث فرّ بيكيت من النازيين، بعد إقامة لفترة طويلة في باريس. وسوف تكون آخر أعماله باللغة الإنكليزية إلى زمن مديد، لأنّ شهرته ذاعت عبر اللغة الفرنسية، ولن يعود إلى لغته الأمّ طيلة 15 سنة. وكان العالم من حول بيكيت قد تغير حين عاد إلى الكتابة بعد «وات». وكانت جميع الأعمال التي صنعت اسمه قد كتبت خلال 1945-1949، وكانت الحرب العالمية الثانية ركيزتها، وبعدها فقط بلغت شهرته درجة رفيعة في النضج وفي الرسالة. لكنّ هذه الأعمال لا تتناول الحرب ذاتها، ولا الحياة على الجبهة، ولا حركة المقاومة الفرنسية (التي شارك فيها بيكيت بنشاط)، بل ما حدث بعددّ حين حلّ السلام ورفعت الستارة عن المدّنس في أشدّ المدّنسات لتكشف المشهد المريع عن المدى الذي يمكن للأدبي أن ينتشل من ذلك الانحطاط. وبهذا المعنى فإنّ انحطاط الإنسانية موضوع متكرر في عمل بيكيت، خصوصاً وأنّ فلسفته. التي تؤكدّها ببساطة عناصر المضحك المبكي والمهزلة السوداء. يمكن وصفها بالزعة السلبية التي تأتي، مع ذلك، الامتناع عن النزول إلى الأعماق. وإلى الأعماق ينبغي أن تنوغل، إذ هناك فقط يمكن للفكر وللشعر المتشائمين أن يجترحا المعجزات. فما الذي يناله المرء حين يُنشر السليبي؟ ينال الإيجابي، والإيضاح، والأسود وقد برهن أنه ضياء النهار، والأجزاء في أعماق الظلال بوصفها هي التي تعكس منبع الضوء. وهنالك سوابق من تراكم القباح في التراجيديا الإغريقية دفعت أرسطو إلى نظرية تطهير العواطف، أي التطهر من خلال الألم. والإنسانية استمدّت من بثر شوبنهاور المريعة قوّة أكبر مما استمدت من ينابيع شيللينغ المباركة، وقد جرحها شكّ بأسكال المعبّد أكثر مما فعلت ثقة ليبنتز العقلانية العمياء في خير ثمار الإنسانية جمعاء. وفي ميدان الأدب الإيرلندي، الذي غلّى كتابة بيكيت أيضاً، نالت الإنسانية من رعويات أوليفر غولد سميت الكنسية البيضاء المغسولة حصاداً أقلّ ممّا أعطاه دين سويت في تسويده الشديد لسمعة الإنسانية قاطبة. ⁽¹⁾

ويمكن العثور على جزء من نظرة بيكيت هنا: في الفارق بين التشاؤم سهل المتال القائم على

محتوى من الشك لا يتزعزع، وتشاؤم عسير المنال يتوغل في أقصى بؤس الإنسانية. الأول يبدأ وينتهي من مفهوم يقول إنه لا شيء يستحق القيمة، والثاني يركز على نظرة معاكسة تماماً. ذلك لأن ما لا قيمة له، ليس قابلاً للانحطاط. وإدراك الانحطاط الإنساني- الذي لعلنا شهدناه بدرجات أشد من أي جيل سابق- ليس ممكناً إذا جرى إنكار القيم الإنسانية. لكن التجربة تصبغ أكثر إيلاً كلما تعمق الإقرار بالكرامة الإنسانية. هذا هو مصدر التطهير الداخلي، أو قوة الحياة بالأحرى، في تشاؤم بيكيت. إنه يشتمل على حب للإنسانية يتنامى وسط التفهم وهو غوص في أعماق الاشمئزاز، وذلك بأس يتوجب أن يبلغ أقصى حدود المعاناة لاكتشاف أن التراحم ليس له حدود. ومن ذلك الموقع، في باطن عوالم الإفناء، تنهض كتابة صمويل بيكيت من مزمار الإنسانية جمعاء، وصوتها المخنوق يعزف نغم التحرير للمقهور، والسلوى للذين بحاجة ماسة إليها.

ويبدو هذا بارزاً تماماً في تحفته، «في انتظار غودو» و«أيام هانته»، اللتين تطوران على نحو ما نصاً من الكتاب المقدس، كل على طريقته. ففي حالة غودو، لدينا «أنت هو الآتي أم ننتظر آخر»⁽²⁾. الشريدان يواجهان لا معنى الوجود في أشد تعجلياته وحشية. قد يأخذ هيئة إنسانية؛ لا قوانين أشد قسوة من قوانين الخلق، وموقع الإنسان الفريد في الخلق أنه المخلوق الوحيد الذي يطبق هذه القوانين بنية شريرة عن سابق قصد. ولكننا لو تخيلنا عناية إلهية- حتى إذا كانت مصدراً لعذاب لا حد له ينزل بالبشرية- أي نوع من الجبروت الإلهي سوف نصادف، مثل الشريدين، ذات مكان، ذات يوم؟ إجابة بيكيت تتألف من عنوان المسرحية. فيعد انتهاء العرض، بعد انتهاء عرضنا نحن، لا نعرف شيئاً عن هذا الغودو. وحين تنزل الستارة الأخيرة، لا نستجمع أي إلماح إلى القوة التي شهدنا تقدمها. ولكننا نعرف شيئاً واحداً، لن نستطيع كل فظائع هذه التجربة أن تفقدنا إياه: أننا ننتظر. هذه هي محنة الإنسان الميتافيزيقية، حول التوقع المستلهم غير المؤكد، ملتقطاً ببساطة شعرية حقّة. في انتظار غودو. . .

نص «أيام هانته». «صوت صارخ في البرية»⁽³⁾. أكثر اهتماماً بمحنة الإنسان على الأرض، وبالعلاقة بين بعضها البعض. ففي هذا المعرض لدى بيكيت الكثير الذي يقوله حول قدرتنا على رعاية أوهام غير قابلة للزعزعة في برية من فراغ الأمل. لكن هذا ليس هو الموضوع. فالفعل ببساطة يخص العزلة وكيف أن الرمل يعلو ويعلو حتى يفرق الفرد كلياً في عزلة. ومن خارج الصمت الخافت يظل الرأس يصعدن مع ذلك، وهو يصرخ في البرية، عن حاجة الإنسان التي

بيكيت: الحياة على المحك
لا تقهر إلى البحث عن أخيه الإنسان حتى نهاية النهايات، والتحدث مع الحلال للعثور على
العزاء في الصلابة.⁽⁴⁾

هوامش المترجم:

- (1) أوليفر غولدسميث (1730-1774) مسرحي وروائي وشاعر إيرلندي، بين أشهر أعماله مسرحية «تمسكن لكي
تمسكن»، ورواية «قسّ وكفيلد». دين سويغت هو الروائي الإيرلندي جونانان سويغت (1667-1745)، صاحب «رحلات
غليفر» و«اقتراح متواضع».
- (2) عن الإنجيل متى، 11: 3، حين يرسل يوحنا تلاميذه إلى المسيح: «وقال له أنت هو الذي أم نتظر آخر».
- (3) عن الإنجيل مرقس، 1: 3، وفيه: «صوت صارخ في البرية أعدوا طريق الربّ اصنعوا سُبُلَه مستقيمة».
- (4) كارل راغنار جيرو (1904-1982) كان الأمين العامّ للأكاديمية السويدية، وهذه هي الكلمة الرسمية عند تسليم الجائزة
إلى جيروم لاندون، ناشر بيكيت، بسبب تخلف الأخير عن حضور حفل التسليم.

بطل الالتباس

تيرين إيجلتون

كان صمويل بيكيت فناناً ذا رؤيا هادفة تماماً حول الوجود الإنساني، لدرجة أنه لم يولد يوم الجمعة 13 فحسب، بل في يوم تصادف أنه «الجمعة الطيبة». ولسوف يلمح، فيما بعد، إلى نهار موت المسيح هذا في عبارة ساخرة خالدة في مسرحيته «في انتظار غودو»: «واحد من لصوص سلاح الفرسان تم إنقاذه. إنها نسبة مثوية معقولة».

وبرامج هذه السنة للاحتفال بمئوية بيكيت حاشدة بالأحداث الأدبية التي تحتفي بحياة متشائم العصر الحديث الأكثر استنثاراً بمحبة الناس، ولعل معظم تلك الاحتفالات سوف تحفل بالحديث عن الشرط الإنساني اللازم الذي تصوّره أعماله.

لا شيء يمكن أن يكون بعيداً عن الحقيقة مثل هذا. وبيكيت لجأ إلى أسلوب تفضيح أيرلندي غطي في التعامل مع هذه التأويلات المثقلة بالاحتمالات، فذكر النقاد بما يلي: «لا رمز حيث لا يكون الرمز مقصوداً». ومن جانب آخر، لم يكن الرجل روحاً لازمنية، بل كان بروتستانتيّاً أيرلندياً جنوبياً، وجزءاً من الأقلية المحاصرة المؤلفة من غرباء واقعين في أمر «دولة كاثوليكية حرة» انتصارية. وحين أضرم الجمهوريون النيران في البيوت الكبيرة الأنغلو- أيرلندية خلال حرب الاستقلال، فرّ الكثير من البروتستانت إلى المقاطعات الداخلية. وإن الخوف الدائم، والإحساس المزمن بانعدام الأمن، والهامشية عن سابق وعي ذاتي، هي العناصر التي تضفي على عمل بيكيت الكثير من المعنى في ضوء ذلك كلّ. الحال ذاتها تنطبق على ما يسود في عمله من سمة التعرية وحسّ الانسلاخ، مع ما يقترن بهما من ميل بروتستانتي إلى الإبهار والإفراط. وإذا كان قد تخلى سريعاً عن أيرلندا لصالح باريس، فإن بعض السبب يعود إلى أن المرء يمكن أن يكون شريداً في بلده كما في الخارج. وكما جرى مع صديقه جيمس جويس، وهو بدويّ أدبيّ أيرلندي آخر، سرعان ما تحوّل المنفى الداخلي إلى هجرة أدبية. واغتراب الفنان الأيرلندي يمكن

وكان بيكيت أبعد ما يكون عن الإحساس بالعار لأنه أيرلندي . ومعروف رده الثأري على صحافي فرنسي سأله ببراءة عما إذا كان إنكليزياً ، فقال بالفرنسية : على العكس *Au contraire* . وسخرته السوداء وطرافته الهجائية ذات جذور ثقافية فضلاً عن كونها سمات شخصية . ولكنه لم يتمكن من العثور على موطن قدم في دولة منطوية على ذاتها الغالية *Gaelic* ، وتكشف الحد الأدنى في عمله كان ، بين أمور أخرى ، نقداً للبلاغة القوموية المتنفخة . ثمة ، مع ذلك ، صفة أيرلندية مميزة في تفريغ بيكيت للمنطق والمزركش ، تماماً كما الصفة الأيرلندية المميزة في تلك المشاهدات الراكدة الخافية حيث . على حال ضحايا الاستعمار . لا يفعل المرء شيئاً سوى انتظار الحرية .

وبذلك فإنه ليس مفاجئاً عند هذا المايسترو الأستاذ في فنّ المقتل من أرضهم أن يجد نفسه سنة 1941 وهو يقاتل مع المقاومة الفرنسية . كان يعيش في باريس الخاضعة للاحتلال الألماني ، فالتحق بخليّة كانت جزءاً من «العمليات الخاصة البريطانية» ، وحوّل مهاراته الأدبية إلى طبع وترجمة المعلومات السريّة . وحين انكشف أمر الخلية ، جرى ترحيل الكثير من رفاقه إلى معسكرات الاعتقال ، ولم يفصل بيكيت وزوجته سوزان عن الاعتقال إلا 10 دقائق أو نحوها .

ولقد جداً ملاذاً في قرية صغيرة قرب باريس ، فعمل بيكيت في الحقول ، ثمّ التحق مجدداً بالمقاومة . مهمته هذه المرة انطوت أيضاً على نصب الشراك للألمان ، وجمع التموين الذي كان السلاح الجوي الملكي يلقيه بالمظلات . وفي باريس ما بعد الحرب ، عاش هو وسوزان في برد وجوع مثل غالبية أهل المدينة ، وكانت أصابعه تزرّق من البرد وهو يواصل الإمساك بالقلم . ولقد نال ، فيما بعد ، وسام «صليب الحرب» تكريماً لنشاطاته السريّة ضدّ الاحتلال .

وعلى نقيص المؤلف في صفوف الفنانين الحدائين ، كان هذا الرجل . الذي يُفترض أنه متّسح النزعة العدمية . مناضلاً يسارياً وليس يمينياً . إنه بطل الالتباس واللامحدّد ، ولكنّ فنه القائم على التشظي والشرط المؤقت كان مناهضاً للشمولية أولاً وأساساً . تلك كتابة رجل أدرك أنّ الواقعية المثيقلّة ذات العين البصيرة الباردة أفضل خدمة للتحزّر الإنساني من تلك اليوتوبيا ذات العين المرصعة بالنجوم .⁽¹⁾

⁽¹⁾ تيري إيفلثون ناقد أدبي وثقافي يساري بارز ، يدوّن النظرية الثقافية في جامعة مانستر . وهذا التعليق نُشر في *«غارديان»* ، بتاريخ 20/3/2006 .

ضحك في الظلام

إدنا أوبريان

«سام الرجل» مائة لا تنتهي من الأسطورة، والتتقيب، والإشاعة، والتبجيل، والإبهام، والأقاصيص المضخّمة. وسوف لن يكون من غير المعقول القول إنه الآن معروف حتى على سطح القمر، المنطقة التي اعتبر ذات يوم أنها من مخصصات البير كامو. أناس كثيرون التقوا ببيكيت وتناولوا معه شرباً بالضرورة. صحيح أنه كان يشرب كثيراً، ومن المؤكد أكثر أنه احتاج إلى الشراب، سواء لكي يُحيي روحاً لم يكن عندها «إلا القليل فقط من موهبة السعادة»، أو لكي يخفف وإبل أنخاب الأصحاب. أعماله كلّها ضابجة بأشخاص لا يكتفون عن الكلام، وإثارة الأسئلة. وقد يبدو تهوّر أن تأتي على ذكر الشراب في ما يخص رجلاً متطلباً مثله، غير أن الأعمدة الثلاثة للعبقرية الأيرلندية، جويس وبيكيت وفلان أوبريان، عُرفوا كرواد حانات، ثمّ ثابروا على حسن الاستفادة من حلّهم وترحالهم.

وأيرلندا، هذه «التأثّة خراباً بين الدرب والحنّاق»⁽¹⁾، كانت على الدوام قلباً، مثلما كانت وسيطاً، في عمل بيكيت. وإنّ مناحاته، وتناغماته، وتوحيّخاته، ولعناته... كلّها بدت لي أيرلندية حقّة. وما اعتبر أنه ضارّ ببلده الأمّ كان التعصّب والقوّة الحانقة للكهنوت الكاثوليكي، وهؤلاء في المقابل اعتبروه «مجدفاً». وفي تأبين قصير ومتألق للرّسام جاك بيتس، قال بيكيت إنّ الفنان الذي يضع حياته على المحكّ ليس له شقيق وليس له محند. التصريحات ليست كلّ الحكاية، مع ذلك. ففي كتاب جمع مآذيه أيون أوبريان على شرف الذكرى الثمانين لولادة بيكيت، نقرأ ونرى «الدروب الخلفية العزيزة»، والحنّاق، وزهر الأقحوان، والقطيع، والخراف، والمشيمة كما تخيلها في المشاوير الجبلية صحبة والده، ومطرقة الحجّار ذات الصوت الفضيّ كما سمعها في البعيد. والمشهد الطبيعي البرّي، الفطري، الذي كتب عنه «جون مللنغتون» سينج، بجذل فريد، كان كذلك عالم بيكيت الذي أقرّ بدّين مدى الحياة لروح سنج الشفيفة. الدّين الآخر الأكثر التفافاً حول عتقه كان تجاه جويس، الرجل الذي أقسم ببيكيت (عبثاً) أن يتجاوزه.

ولقد قيل الكثير في علاقته مع جويس وما إذا كان قد عمل سكرتيراً له، الأمر الذي يبدو غير ممكن، بالنظر إلى طابعه في الخمول والصعلكة في باريس تلك الأيام، وكان عمره 22 سنة، حين قابل جويس للمرة الأولى. وكان أحد المارشالات الـ 12 (أو الخواريين) الذين استدعاهم جويس، وساندهم ووجه كلماتهم، لكي يردوا البيثة على هجمات ريبكا ويست، وندهام لويس، شون أوفولين، وسواهم ممن تعرّضوا لـ «عمل قيد الإعداد» Work in Progress، الذي كان قد نُشر في مجلة Transition. والمقالات تلك، التي كانت متعالة وقاصمة وقائمة، كُتبت لإبراز تصميم جويس على إبقاء الأساتذة في حيرة من أمرهم، وإشغال النقاد 300 سنة.

وكان جميل بيكيث قد طوّق جويس في أكثر من سبيل، وساعد في ترجمة «أنا ليفيا» Anna Livia إلى الفرنسية، غير أنّ زوجة جويس، نورا بارناكل، تقول إنه لو نزل الرب نفسه من عليائه، فإنّ زوجها سيجد له عملاً ما. وحين طعن بيكيث، جرّاء حادث مؤسف مع قوّاد، في الساعات الأولى من شهر كانون الثاني 1938، وبالكاد اخطأت السكين قلبه، كان جويس في زيارته على الفور. واللقاء وصفه نينو فرانك، الذي اصططح جويس شبه الكفيف، بأنه جرى بين أيرلنديين اثنين يتباريان في الصمت المطبق. كان اسم القوّاد «مسيو برودان»، أي «الحذر»، والدعابة لاحقت المؤلفين معاً. وكتب جويس، الذي يكره كسر عزله، أنّ شقته باتت «أشبه بالبورصة الأمريكية» بسبب المتعاطفين المتصلين السائلين عن حال الرجل المطعون.

ولم يكن ثمة مهرب من تأثير جويس عليه، وعلى سواه. وذات يوم، حين قدّم عملاً مبكراً هو Sedendo et Quiescendo إلى شارلز بريتنس، المحرّر المعجب به في دار النشر Chatto & Windus، أقرّ بيكيث أنّ العمل «تفوح منه رائحة جويس»، وأقسم أن يتجاوز تأثيره. ومن الصحيح أنّ معظم أعماله المبكرة تعكس خصائص جويس في اللغة المكشوفة والتدنيس والمواربة والمناظرة الفياضورية. وبعد سنوات، في مقابلة نشرتها «نيويورك تايمز»، قال بيكيث إنّ جويس كتب من موقع «كلّي العلم» و«كلّي القدرة»، أو على نحو ربّانيّ، في حين أنه [بيكيث] كتب من موقع الجهل والعجز. ولأنّه يشتغل من ميدان «المجاهيل»، فقد زعم أنه «ليس لديه ما يعتبر عنه بواسطة أو من داخل أو نحو أيّ غرض، ما عدا الالتزام بأن يعتبر». ولكن كيف كان هذا النتائج الهائل من التفانس سيرى النور، لو لم يكن لديه ما يعتبر عنه. غير أنّ محاذاة اللاشيء، مثل محاذاة الجنون، هي التي تشكّل ديناميكية وزخم الفنّ العظيم. الشظايا. الحشوات. الدقائق.

الرجال المتخفون من الأسطورة، أشباه الشخص التوراتية، تَمّ يندبون عبور الجبلجة بكثير من السخرية، ويزيحون أوجاعهم عن طريق سرد الحكايات الصغيرة لأنفسهم (ولنا أيضاً). ما كان ذكياً ومثاقياً جرت تحتيته جانباً، من أجل المضيّ أعمق، إلى مناطق الوجود الأكثر إرهاباً؛ وفي هذا بدا لي قريباً من كافكا، الكاتب الذي كان له عليه بعض التحفظات.

وفي ما يخص المرأة، كان يبيك أكثر تطوراً من جويس. لا أعياد الغطاس من أجلها، ولا ابنهالات أو أناشيد تسبيح من أجل عينها الشبيهة بالحجر الكريم. حيزونات، شمطاوات، نفايات في براميل قمامة يتشاجر كالقطط، طافحات بالشهوة الجنسية، منخرطات في ثرثرة لا تنتهي، كما السيدة روني في «كلّ ما يتداعى»، والسيدة ويني في «أيام هائلة»: مكرورات، مصبوغات، لكنهنّ، مع ذلك أسرات في تمسكهنّ بالحياة عبر طرائق تهرجية وحكيمة غالباً. وحين تصرّح السيدة روني أنّ لزوم البيت انتحار، ولكنّ مغادرته فناء عاصف، فإنها لا شك تؤكّد مشاعر يبيك نفسه.

لقد بحث [و. ب.] يتس عن ربة الإلهام التي لا سبيل إليها، ويحث جويس عن ربة الجسد، وأما يبيك فقد استقرّ على الربة المضادة.

وفي سنّ الـ 22 وقع يبيك في غرام بيغي سنكلير بنت خالته، وسط قلق أمّه الرقيقة عليه، فكتب قصيدة حافلة بالأشواق وتنقل أحلام الفتى في أن «يندمج بالسخونة البيضاء لجوهرها الحزين اللامتناهي». وحين باتت السخونة البيضاء أكثر بدانة، ثم طفح دفق رسائلها العاطفية المشبوبة، راودته أفكار أخرى فلجأ إلى ما هو أكثر وفاء للنسق الذي سبهم على حياته: فز بعيداً ويغي سنكلير هي، جزئياً، الطراز البدني لشخصية سمير الديناري في عمله المبكر «حلم بنساء منصافات معتدلات». وجسد بطلتنا هذه متنافر تماماً، وفوق المشور الدلفيني يجثم حجر كريم صغير جميل شاحب للوجه الذي لم يسبق للبطل ييلاكوا (في إرجاع إلى واحد من خطّاتي دانتية غير التوايين) أن وقعت عيناه اللاهتان على مثيله. كان توهجها غير الدينوي قد شجعه على الرسو عند خثارات ثديها الساكنة، لكي يكتشف بعد معرفة وثيقة أنها حسنة المظهر بدءاً من الزنار فالأعلى فحسب، وأنّ ذهنه ظلّ ناقداً بصرامة رغم أنّ روحه جاشت من مفاصلها. وكانت تلك واحدة أخرى من نساته الثرائرات، تلجّ دائماً على أنها محقة وهو مخطئ، وهلمّ جزاً إلى ما لا نهاية.

وفي «حب أول»، العمل الذي لم يسمح بنشره إلا بعد 30 سنة من تأليفه، يُظهر نفسه بأقصى العري والدعارة. السارد، المتشرد، ليس لديه مكان يذهب إليه بعد أن طُرد من غرفته إثر وفاة والده. يجلس على دكة، وهناك تلاحقه لولو، التي يفلح معها في تدبير صحبة غريبة مضحكة. وبعد وقت قصير تنقلب لولو إلى أنا، المرأة الواحدة التي، إذا جاز القول، هي استمرار للأخرى ولكل تبديل في المرأة الأولى. وتنجح لولو. أنا في جعله أليف البيت، رغم أنه يفضل النوم على القش. ورغم ضالتها فإن متطلباته كانت متسلطة، وكان سلوكه متعجفاً. يصبر على غرفة تجعل المطبخ فاصلاً بينهما، ويطلب مبوله داخل الغرفة ثم يتنازل فيقبل قديراً (ليس بالقدر الحقيقي)، ويعلن بعنوة إلى زهرة ياقوتية في أبيض. وتتدبر أنا طريقها إلى غرفته عبر المطبخ، وحين يستيقظ فيجدها عارية، تأخذه الرعدة من إجهاداتها. حبه لها يسير إلى محاق على الأقل، وهذا وحده المهم. وفي اليوم الذي تعلن فيه أنها حامل وترفع الرداء بفخار لتكشف امتلاء جسدها، فإنه يكون عندها قد أنسل لتوه عائداً إلى داخل ذهنه، مرتداً إلى الجبل، مصغياً إلى طيور الكروان والفضة النائية لمطارق الحجار، في مكان ما. وهو لا يغادر على الفور، بالنظر إلى مزاجه الحامل. ولكن عند الصرخة الأولى للمرأة في المخاض، ثم الصرخة الأولى للوليد، ينهض من الفراش، يتناول معطفاً، ثم معطفاً أثقل وقبعة، ويربط حذاءه الطويل، ويمضي. ولكن، كما يقول لنا، لا تتوقف الصرختان كلاهما، لأن «الذكريات تقتل». هكذا كانت هجمات هواجسه، والقلب الذي خشي أنه يوشك على الانفجار «فيلقي في نفسه فزع الموت ليلاً».

وهناك العديد من الكتاب (جويس وهمنغواي بشكل أشد صخباً) يزعون من التحليل النفسي ويشجبونه، مؤمنين أن التنقيب في اللاوعي سوف يطرد العبقرية. لم يكن بيكيت من هذا الرأي. ولقد قرّر أنه جوهرى لأسباب متنوعة، بينها عزله، ونرجسيته القانطة، واستخفافه الصقيعي بالآخرين. ولقد خضع لتشخيص نفسي في مصحّ تافيسكوم في لندن، طيلة سنتين، فأنغمس فيه كلياً وأقصى بعيداً كل ما عده. قرأ فرويد ويونغ وأوتو رانك وأدلر، منخرطاً في عقائدهم المتنوعة، وحضر محاضرات ألقاها يونغ، وأحبّ معالجه النفسي الدكتور بيون إلى حدّ مخالطته اجتماعياً. واستخلص من هذا ما كان بحاجة إليه، وطرح ما كان مفتعلاً.

والدكتور بيون، الرجل الصموت الذي كانت طريقته تروق لبيكيت، لم يكن قد أماط اللثام عن سرّ «الجزء الذهبية» حين قال إنّ الأم هي المفتاح إلى أزومات مريضه. كانت ماي بيكيت امرأة

رائعة صلبة قوية الشكيمة ، ذات مزاج ناري ، وتأثيرها عليه كان مديداً . أحبته ، كما قال في رسالة إليها ، «محبّة متوحشة» جابهها بالعصيان ، فتذبذبت حياته بين الشفقة والسخط ، وبين الحضور والانفلات . كانت تقرأ التوراة له ولأخيه فرانك ، كلّ يوم ، وأصرّت أن يحضرا معها صلوات الآحاد في الكنيسة البروتستانتية المحلية ، فكانت تجرّهما في محبس مربوط إلى حمار ، وتغرس فيهما ضرورة الإيمان(. . .)

والكتابة ، ليس على نقيض من حزن بامانيو⁽²⁾ ، تنبع من لا مكان وهي غالباً غامضة على المؤلف إسوة بالقارئ . ويكييت ، مثل بطله كراب⁽³⁾ ، راوده وحى ، سُمّي رؤيا في حالة كراب : رؤيا الرصيف البحري في دون لاوير⁽⁴⁾ ، والزيد يتعالى ، والريح تصطفق ، وكراب يقرّ بأنّ رباطه الأشدّ وثوقاً هو مع الظلام . ومن المؤلف أن يتحدث يكييت عن الظلمة ، وما جعله يرتجف أمام لوحات كاسبار دافيد فردريش وجاك بيتس⁽⁵⁾ كان الاستنارة المنبثقة من الظلمة والفراغ . رؤياه الخاصة ، كما سردها على ريشارد إلمان ، وقعت وهو في بيت أمّه صيف 1945 . وما أبصره يظلّ خافياً ، ما خلا قوله إنه وضع جانباً حماقته السابقة واستقرّ على كتابة الأشياء التي أحسّ بها . وكانت العاقبة فيضاً هائلاً من التأليف في أقلّ من ثلاث سنوات : الروايات القصيرة «موللوي» ، «مالون يموت» ، «اللامسّي» ؛ بالإضافة إلى «في انتظار غودو» ، وكلها بالفرنسية . وإنه لأمر جذري أن يبدأ المرء الكتابة بلغة أخرى ، خصوصاً بالنسبة إلى مؤلف رفيع السيطرة على لغته الأم . الفرنسية أتاحت له ، كما قال ، تخفيف الأسلوب . ولعلها كذلك أتاحت التخفف من تأثير جويس ، والأمّ إرلندا ، والنزاعات الناشبة عن الأنون العائلي . والأمّ تتكرر مرّة بعد أخرى في عمله ، مذمومة ، مؤنّبة ، مشهراً بها ، مشوّهة الخلق ، ولكنها مع ذلك مدعاة حداد وأسى . مقالة ج . د . أوهيرا في «دليل دراسات جويس» تساجل بأنّ موللوي لم يكن يبحث عن الأم الشخصية بل الأمّ في الداخل ، بوصفها «تنوعاً على الأنيميا»⁽⁶⁾ الخاصة به . لكنّ الأمّ الروائية لها سلف في الأمّ الفعلية ، كما خبّر هذا جويس ، واضطراً في أعمالهما القصصية إلى الإقرار بأنّ قتلها غير ممكن .

موللوي يأتي إلى بيت أمّه ليلقي عليها الوداع ، و«ليفّرغ من الموت» ، والذي نفترض أنه يعني الموت الفعلي في نهاية المطاف . ومع ذلك فإنه بعيد كلّ البعد عن الموت ، فكيف وهو يذمّ ويشتم . الأمّ في البدء تُسمّى Mag حيث أضيف حرف الـ g لإلغاء التشديد في Ma والبصق عليه ، كما

بيكيت: الحياة على المحك

يقول . وفي موقع آخر تُعطى التسمية الإشكالية «كونتيسة كاكّا» . موللوي يعثر عليها تهلر وتبرير فيفاهم معها عن طريق النقر على الجمجمة لإيصال معنى نعم ، ولا ، ولا أعرف . لم يأت بغرض الحصول على النقود ، لأنه أساساً يعرف أين أخفت النقود؛ بل يأتي ، وهو الجرو الفتى ، ليعرضها إلى نوبة إضافية من التنكيل . وهو يؤمن أنّ أسوأ ما أنزلت به من مصائب كان إغجابها له ، وإفسادها الفترة الوحيدة المحتملة من تاريخه الوجيز . جاء بوصفه جرواً ، وجنباً ، وشاعراً لأذعاً . لكنّ بيكيت هو بيكيت ، والتقاطه الأم أو الأب أو منحدر الجبل ليس كامل الحكاية أبداً .

كانت نهاية الحرب فترة مجيدة مبدعة ، لكنّ الظروف المادية كانت مريعة . كان رفيقته سوزان ديشفو . دومنيل بحاجة ماسة إلى النقود ، وعاشا بتقشف ولم يكن يعينهما إلا علاوة بسيطة من أسرته ، لم تكن تتحوّل إلى فرنكات فرنسية كافية . ولقد انغمس تماماً في متاهة الكلمات تلك ، صعبة الآلة الكتابية ، ومجلدات التوراة الأربعة ، وحبيبه دانتلي ، ومجموعة موحدة من المعاجم . سوزان ، من جانبها ، عكفت على آلة الخياطة ، ترقّع وتصلح ثيابهما ، وتكسب بعض النقود من الخياطة ودروس البيانو ، حيث كانت كبرياًؤها تمنعها من طلب العون . كانت ، حسب روايات عديدة ، امرأة حادة تشبه أمّه في بعض الجوانب ، وكانت كذلك وفيه بشراة وتصميم .

وحين اكتملت الثلاثية كانت هي التي دارت بها على مختلف الناشرين ، دون أن تحقق نجاحاً فورياً ، في حين أنه ظلّ يقتل الوقت جالساً في المقهى . وجاء الخلاص على يد جيروم لاندون ، وهو محرّر شاب في مطلع عشرينياته يعمل مع الناشر فيركور ، والذي وصف حال الاستغراق التي عاشها وهو يقرأ «موللوي» في المترو ، ولا يفلح في كتّم ضحكاته .

عانى بيكيت من الندم بعد وفاتها ، وأخبر كاتب سيرته جيمس نولسون أنه يدين بكل شيء إلى سوزان . لكنه كان رجلاً مركباً وزوجاً أبقاً ؛ وكان يحبّ الشراب مع أصحابه الذكور ، فتعرض هي على هذا ، مثل اعتراضها على غرامياته ، التي يقول نولسون إنها كانت تتمّ «بمنتهى السرية» . ليس الاحتشام هو السائد في مسرحيته القصيرة اللاذعة «مسرحية» ، حيث المصيدة تطبق على امرأتين ورجل ، وحيث ثمة جحيم للجميع ، يدفع الجميع لتبادل المظالم ، فيهتف الزوج في نبرة متفرحة : «أيها الزناة ، حاذروا ، ولا تعترفوا أبداً» .

«نهاية اللعبة» هو عمله الأصعب . وها نحن من جديد أمام وليمة السيد/ العبد ، حيث هام الضيرير حبيس الكرسي ، وكلوف غير القادر على الإخلاق إلى سكّون ، وعلاقتهما اللاهبة ،

واستحالة الانفكاك، والعذاب وعقم العذاب، كل هذا انضغط في 90 دقيقة صاعقة. ركود ظاهر وصلب، على نحو ما أسماه هيو كينر «دراما لا نستطيع إزائها إلا إسقاط أكثر من مغزى رهيب». كُتب العمل سنة 1956، بالفرنسية، أثناء عزله في أوسِي، في الكوخ الذي أسماه «طين المارن». ورغم أن «في انتظار غودو» شكلت نجاحاً ملحوظاً، فإن «نهاية اللعبة» قوبلت بالرفض من مدراء مسارح عديدة. ومن المبهج أن ييكيت كان يثور بعنف ضد كل من يحاول إعاقة أو رفض عمله. وهكذا جرى عرض أوّل للمسرحية في فرنسا، وتقديم في الـ «رويال كورت» في لندن، كان باهتاً حتى قال عنه إنه أشبه «بالتمثيل أمام خشب الماهوغياني». وكانت ترجمة العمل إلى الإنكليزية عبثاً وإثارة في آن، فقد آمن أن النص لم يكن قابلاً للسكب من وعاء إلى وعاء، وأن معظم حدثه وإيقاعاته فقد. عداء النقاد الإنكليز كان عنيفاً، إذ شاع الظن بأن المسرحية باعثة على اليأس، مَرَضِيَّة، مشاكسة، عصابية، وكومة كلمات بلا دراما، ومؤلفها مازوشي أسكرته عديمته الذاتية. وكان هارولد هويسون هو صوت الإعجاب الوحيد. ومن جانبه رأى ييكيت أن العمل «امتلك قوة الحَمْش بالخلب». وبعد سنوات عديدة، في كتابه «الأقنوم الغربي»، اعتبر هارولد بلوم أنها «آخر المواقف ضد الأدب» في القرن العشرين (...).

وهناك عملان أعود إلى قراءتهما مراراً، هما مسرحيته الإذاعية «جذوات» و«اللامسقي». ففي «جذوات» يكون هنري، الذي انتحر والده عن طريق إغراق نفسه، مسكوناً بعدد من الأصوات: صوت الأمواج، وصوت الخوافر على دروب وعرة. إنه، كذلك، يصاب بالجنون فيحدث نفسه لكي يدفع الجنون، ويقوم شبح زوجته آدا بزيارته للثرثرة، فتستعاد ذكريات ولدهما آدي، الذي لا يُطاق. كما يحكي لنفسه حكاية، على غير شائع ما يفعله العديد من شخصيات ييكيت. الحكاية تحكي عن رجلين، بولتون وهولوي. هوللوي، نزولاً عند رجاء بولتون، يسافر عبر عالم مكسو بالثلج إلى دار بولتون، ويسفر الأمر عن لقاء باهت، بين رجلين يعانيان من متاعب، يحملقان في جذوات الموقد الأسود.

وثمة الكثير الذي يُقال عن حال اليأس التي عاشها ييكيت، وروحه الديكارتية المسمرة على صليبيه الديكارتية. لكنه ليس كاتباً موهناً للعزائم، ليس على غرار هنري دو مونترلان أو توماس بيرنهارد، لأن أكثر كلماته قمامة تُقال، كما عند شكسبير، بالجمال والإدهاش؛ وحدته الجيّاشة هي الشاهد الأفضل على الشكوى الإنسانية، واشتمزازه طافح بالانتعاش. لقد كان مهووساً

تدبر مهارات شديدة البراعة كي يحول ذلك الهوس إلى شعر خالد.

في «اللاستمي» يستعيد الراوي حياته، مناسبات الفزع والعار، وهو يوشك على الغرق في الظلمة والصمت. لكن الصفحات الأخيرة سيل متدفق من الكلمات، والإعادة، وإعادة الإعادة، متشجعة لكنها جلية على نحو عجيب، تبلغ ذروتها في تلك الصرخة المسحورة المتطهرة من الغضب والتأكيد القائم على المفارقة: «لا نستطيع أن نذهب، لا أستطيع أن أذهب، أنا سأذهب».

الشهرة، كما قال ريلكه، هي خلاصة كل الأخطاء التي تتراكم حول اسم ما. قيل إن جويس كان يستحم في نهر السين كل صباح، وكان يكتب عن الفراش أساساً؛ وأن بيكيت كان عمرضاً في مصع عقلي، كما تقول في امتداحه عبارة طُبعت على ثنية غلاف روايته المبكرة «مورفي». لكنه تمأش الشهرة، ونادراً ما تحدث عن عمله، حتى ذهب إلى القول إنه كان يفقد الرغبة في الكتابة إذا ما جفّ الحبر. لكنه لم يكن ناسكاً، حسب الأسطورة السائدة، بل كان حاراً، ودوداً، شريفاً، كريماً، ذا جاذبية مغناطيسية عميقة ومنضبطة. لقد التقيت به مرّات عديدة في لندن وباريس (...). ولقائنا الأخير جرى في فندق بولمان في باريس سنة 1989، وهو مكان مزدحم بدا فيه، هو الطويل النحيل، مثل قامة منحوتة قادمة من حضارة سالفة، غير مكترث بما يحيط به. سألتني إذا كنت أتفق معه أنّ الهواء في الحَي الذي يقطنه عليل ونقي، فلم أستطع منازعته حقاً. وقادنا الحديث إلى الدنيا الآخرة. قلت له إنني عثرت على موقع بديع للقبر في جزيرة منعزلة في منطقة شانون. وبعد صمت قصير، بدا واضحاً أنّ رفاته لن تُدفن في تلك الأرض الباردة المجللة. وأخبرني كيف أنّ دونالد ماكوني⁽⁷⁾ اتصل به هاتفياً من فراش احتضاره، طامعاً في كلمة تحمل حكمة ما.

«ماذا قلتَ له».

«القليل فقط»، كانت الإجابة العائرة.

كان رجلاً تشع منه عدوية فريدة، ولم يكن مدهشاً أن يلتفت إليه ماكوني في تلك اللحظة. كاتب سيرته البارزان، أنتوني كروين ونولسون، يشهدان على توفقه للصداقة، ويتذكران كيف قطف يضع بنفسجات من حديقة بيته في أومّي ليرسلها إلى حبيبة سابقة، إلثنا مكرتي، كانت تحضر آنذاك، وكانت على الدوام مصدر إلهام لشعره: «غارقة في جزازات من القرمزي والبشروش».

«الكلمات كانت حبي الوحيد، وليس عندي منها الكثير»، كتب ذات يوم. كانت في الواقع كثيرة، وكانت نيزكية.⁽⁸⁾

هوامش المترجم:

- (1) مستهل نص بيكيت بعنوان «طائر في البعيد»، من المجموعة الشعرية «إخفاق» Fizzle، 1976.
- (2) باسنايو شخصية أساسية في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية»، وبسبب حاجته إلى المال لتسديد مهر بورشيا، يستلزم من التاجر اليهودي شيلوك بضمانة صديقه أنطونيو، الذي يتوجب بعدئذ أن يسدد من لحه.
- (3) بطل التمثيلية القصيرة «شريط كراب الأخير»، 1988.
- (4) بلدة كبيرة ومرفأ على سفح جبل دبلن، في أيرلندا.
- (5) كامبار فردريش (1840-1774) رسام ألماني من المدرسة الرومانتيكية، وجاك بيتس (1871-1957) أحد أبرز الرسامين الأيرلنديين في القرن العشرين.
- (6) حسب كارل يونغ، الـ Anima هي الذات الداخلية الحقة التي تعكس المثل البدائية للسلوك، كما أنها الجزء الداخلي الأثني من شخصية الذكر.
- (7) مخرج مسرحي وإذاعي بريطاني (1920-1987) تعاون مع بيكيت في أعمال عديدة، بينها «كل ما يتداعى» و«جذوات».
- (8) إدنا أوبرايان روائية أيرلندية معروفة، بين أشهر أعمالها «مكان وثني»، «بيت العزلة البديعة»، «أيرلندا الأم»، وسيرة جيمس جويس. وهذه المقالة نُشرت في صحيفة الـ «غارديان» البريطانية، 11/3/2006.

قصة قصيرة

النهاية

صامويل بيكت

البسوني ثيابا، وأعطوني نقودا. أعرف لأي شيء يمكن أن تصلح النقود. إنها تصلح لكي انطلق. وإذا ما صرفتها، فعلي أن أحصل على شيء آخر منها، حتى أستطيع أن أواصل. الأمر نفسه بالنسبة للحذاء: إذا ما تمزّق، فعلي أن أرتقه، أو أن أشتري واحدا آخر، أو أن أواصل حافي القدمين، إذا ما رغبت في أن أواصل. نفس الشيء بالنسبة للسترة والبنتلون. لم يكونوا بحاجة إلى أن يقولوا لي كل شيء. باستثناء أنه باستطاعتي أن أواصل بقميص بنصف كم، إذا ما أنا أردت ذلك. الثياب، الحذاء، الجوربان، البنتلون، القميص، السترة والقبعة، كلها لم تكن جديدة، غير أن الميّت كان تقريبا بنفس قامتي. يعني أنه ربّما كان أقصر قامة، وأقل سمته، ذلك أن الثياب لم تناسبني تماما في البداية كما في النهاية. القميص خاصة. لفترة طويلة، لم أتمكن من أن أقفل الياقة، ولا أن أضغ مكانها باقة عموّة، ولا أن أشدّ طرفي القميص بدبوس، هناك بين فخذي، مثلما علمتني أمي. كان عليه أن يرتدي أجمل ثيابه لكي يذهب للعبادة، وذلك عندما لم يعد قادرا على تحمل آلام المرض. وعلى أية حال، كانت القبعة مستديرة ومتفتحة، وفي حالة يرثى لها. وقلت خذوا قبعتكم، وأعيدوا لي قبعتي. وأضفت، أعيدوا لي معطفي أيضا وأجابوا بأنهم أحرقوا كل شيء مع ثيابي الأخرى. وعندئذ أدركت أن كل شيء سوف ينتهي عن قريب. أخيرا سوف ينتهي كل شيء. وحاولت بعد ذلك أن أبدّل القبعة بكسكيت أو بلبدة بإمكانها أن تنزل على الوجه. لكن دون جدوى. لم يكن باستطاعتي أن أتجول عاري الرأس نظرا للحالة التي كانت عليها قمّته. وهذه القبعة كانت جدّ صغيرة في البداية، ثم تعرّدت عليها. بعد ذلك أعطوني رباط عنق عقب مناقشات طويلة. وقد بدّلي جميلا، غير أنني لم أحبيه. وأخيرا، عندما

توصلت به، كنت جد متعب إلى درجة أنني لم أتمكن من أن أعيد. وفي النهاية أصبح مفيدا بالنسبة لي. كان أزرق تزيّنه غيوم صغيرة. ولم أكن أحس أنني في حالة حسنة. غير أنهم قالوا لي أنني في حالة حسنة بما فيه الكفاية. ولم يقولوا لي أنني في حالة حسنة إلى درجة أنني لن أكون كذلك أبدا في ما بعد، غير أن شيئا مثل هذا كان واضحا في كلامهم. كنت هامدا على الفراش. وكان لا بد من ثلاث نساء، لكي أتمكن من أن ألبس سروالي. ولم يكن واضحا أنهن كن مهتمات كثيرا بأعضائي التي لم تكن في الحقيقة تتميز بشيء محدد أو مثير. غير أنه كان بإمكانهن أن يقلن شيئا ما. وعندما انتهن، نهضت، وتمكنت أخيرا من أن ألبس ثيابي وحدي. وطلب مني أن أجلس على الفراش وأن أنتظر. غير أن عدة السرير كلها اختفت فجأة. وأغاطني ألا يتركني أنتظر في السرير المألوف عوض أن أظل واقفا في البرد وفي تلك الثياب التي تبعث منها رائحة الكبريت. وقلت أنه كان بإمكانك أن تتركني في سريري حتى آخر لحظة. ودخل رجال ببدلات بيضاء، وبدبايس في أيديهم. وفورا فكوا أجزاء السرير وانصرفوا. وتبعهم واحدة من النساء الثلاث ثم عادت بكرسي وضعت أمامي. لقد أحسنت الفعل حين أظهرت سخطي وغبظي. ولكني، ولكي أظهر لهم ذلك بوضوح تام، دفعت الكرسي بركلة عنيفة. وعندئذ دخل رجل وطلب مني أن أتبعه. وفي البهو أعطاني ورقة وأمرني بأن أمضي. ما هذا قلت، هل هو جواز مرور؟ إنه إيصال بالثياب والنقود التي استلفتها، قال. أية نقود؟ قلت. وعندئذ منحني النقود، وتصوروا أنني كدت أنصرف دون بنس واحد في جيبي. لم يكن المبلغ كبيرا، مقارنة بمبالغ أخرى، غير أنه بدا بالنسبة لي كبيرا، وكنت أرى الأشياء المألوفة، أو التي رافقتني خلال ساعات كان بإمكانني احتمالها. المنضدة الصغيرة مثلا، والتي هي أكثر حميمية من كل الأشياء الأخرى. معها كنت أمضي ساعات الظهيرة الطويلة، في انتظار الذهاب إلى الفراش. وأحيانا كنت أحس أن حياتها الخشبية تغزوني، وتخرق جسدي، اختراقا إلى درجة الإحساس بأنني أتحوّل أيضا إلى قطعة خشبية قديمة. وكان هناك ثقب في كيستي، ثم في النافذة المكان الذي كنت في ساعات اللوعة أضع فيه عيني. ونادرا ما يكون ذلك دونما جدوى. أنا معترف لكم بالجميل، قلت، هل هناك قانون يمنعكم من إلقائي في الشارع، عاريا ودون أي مورد؟ إن هذا يضربك؟ يمرور الزمن، أجاب. هل هناك وسيلة لكي يحتفظوا بي لبعض الوقت، قلت. بإمكانني أن أفيد في موضع ما. تفيد، قال. وهل بإمكانك حقا أن تكون كذلك؟ وبعد لحظات أضاف أنه إذا ما كان بإمكانني أن أفيد بما وعدت به،

بيكيت: الحياة على المحك

فإنهم سوف يحتفظون بي . هذا مؤكد . كم من مرة قلت إنني سأصبح مفيدا . ليس من الضروري أن أعيد الكرة . كم كنت أحس بالضعف ! هذه النقود ، قلت ، بإمكانكم أن تستعيدوها وتحفظوها بي لبعض الوقت . نحن مؤسسة خيرية ، قال ، والنقود نهبها لك عند خروجك . وحين تصرفها ، عليك أن تحصل على أخرى ، إذا ما أنت أردت أن تواصل . لا تعد إلى هنا على أية حال ، لأنك لن تقبل البتة . وسوف ترفضك كل الفروع التابعة لنا . 'Exelmans' قلت صارخا . هيا ، تحرك ، نحن لا نفهم عشر ما أنت تقول . أنا جَدَّ عجوز ، قلت . أنت لست عجوزا بالدرجة التي أنت تصورها ، قال . هل تسمح لي بالبقاء هنا بعض الوقت ، إلى حين يكف المطر عن النزول ؟ قلت . بإمكانك أن تنتظر في الرواق ، قال ، ولكن المطر لن يكف اليوم عن النزول . بإمكانك أن تنتظر في الرواق حتى السادسة مساء وسوف تسمع الناقوس . وإذا ما سئلت فعليك أن تقول بكل بساطة بأنه سمح له بالاحتماء في الرواق . وأي اسم عليّ أن أذكره إذا ما سئلت ؟ «فير» قال .

ولم يمر وقت طويل على بقائي في الرواق حتى كفَّ المطر ، وأشرقت الشمس . ومن خلال موقعها ، أي الشمس ، استنتجت أن الساعة تقترب من السادسة وظللت في مكاني أرقب من تحت القبة الشمس وهي تغرب وراء الرواق . وفجأة وقف رجل بجانبني وسألني عما أفعل . هل ترغب في شيء ؟ هذا ما قال . جَدَّ مهذب . وأجبت بأن السيد «فير» سمح لي بالبقاء في الرواق . انصرف ، غير أنه لم يلبث أن عاد . أكيد أنه تكلم مع السيد «فير» خلال غيابه القصير ذلك أنه قال لي ، عليك ألا تتأخر في البقاء في الرواق لأن المطر كف عن النزول .

سرت باتجاه الحديقة . وكان يتشرب ذلك الضوء الغريب الذي ينهي يوما لم ينقطع فيه المطر وكان الوقت جَدَّ متأخر بحيث أنه لم يعد مفيدا أن تظهر الشمس أو تضاء السماء . وكانت الأرض تطلق أصواتا شبيهة بالتهنيدات ، وقطرات المطر تنزل من السماء الفارغة والصفافية . وطلب صبي صغير ، وهو يمد يديه ، ويرفع رأسه باتجاه السماء الزرقاء من أتمه أن توضح له كيف يكون ذلك ممكنا . دعني وشأني . قالت الأم . وفجأة تذكرت أنني نسيت أن أطلب من السيد «فير» قطعة خبز . أكيد أنه كان سيهيني إياها . لقد فكرت في مثل ذلك الطلب خلال النقاش الذي دار بيني وبينه في الرواق . وكنت أرْدُد في نفسي ، بأنه علينا أن ننتهي مما نحن بصدد مناقشته ، ثم أقدم بطليبي بعد ذلك كنت أعلم جيّدا أنهم لن يحتفظوا بي . ورغبت في أن أعود ، غير أنني خشيت أن يوقنني

Exelmans : كلمة لا تنمي شيئا

حارس ويقول لي بأنه من غير الممكن أن أقابل مع السيد «فير» مرة أخرى. ومن الأكيد أن مثل هذا الكلام سوف يضاعف من ألمي. وعلى كل، أنا لن أعود أبداً في مثل هذه الأحوال.

في الشارع، كنت ضائعا تماما. مضى وقت طويل لم أضع خلاله قدمي في هذا الجزء من المدينة، وأعتقد أنه تغير. بنايات بكاملها اختفت. ومن كل النواحي كنت أرى أسماء تجار مكتوبة بأحرف غليظة. أسماء لم أر مثلها في أي مكان آخر. ومن المحتمل ألا أكون قادرا حتى على النطق بها. وكانت هناك شوارع في أماكن لا أتذكر أن فيها شوارع. وثمة شوارع كثيرة من بين تلك التي أتذكرها كانت قد اختفت، وأخرى تغيرت أسماءها. صحيح أنني لا أعرف المدينة جيدا. وربما تكون المدينة التي أنا فيها مدينة أخرى. ولم أكن أعرف إلى أين أتجه. ولعدة مرات، أسعفني الحظ بأن أواصل سيرى بسلام دون أن تسحقني سيارة. وكان مظهري صالحا بأن يثير ذلك الضحك القوي. غير الماكر، والمفيد للصحة. ولأنني حافظت بقدر الإمكان على الناحية الحمراء من السماء على يميني، فإني وصلت أخيرا إلى النهر. وهناك، كان كل شيء يبدو من الوهلة الأولى شبيها إلى حد ما بالصورة التي تركتها عليه من قبل. غير أنني لو تمعنت جيدا في الأشياء التي أمامي لكنت اكتشفت تغيرات دوما شك. وهذا ما فعلت في ما بعد، غير أن المنظر العام للنهر، وهو يجري بين ضفتيه، وتحت جسوره، لم يتغير. وكان النهر، يوحى إلي مثلما هو الأمر دائما، أنه يجري في اتجاه معاكس لاتجاهه. كل هذا كذب في كذب. هذا ما أشعر به. كان مقعدي في نفس مكانه. وكان قد تشكل حسب أشكال الجسد الجالس. وهو موجود بالقرب من حوض ماء، أهدته السيدة «ماكسويل» لخيول المدينة، وذلك حسب ما هو مسجل على اللافتة الحجرية الملصقة عليه. وخلال الوقت الذي أمضيته هناك، انتفعت بعض الخيول من تلك الهدية. وقد سمعت صلصلة حديد الطقوم، ثم الصمت ثم انتهت إلى حصان ينظر إلي ثم صوت الحصى المنقول عبر ذلك الطين الذي تكونه الخيول حين تشرب، ثم الصمت مرة أخرى. ومن جديد كان الحصان يتألمني. ثم الحصى مرة أخرى. ثم الصمت. الصمت إلى أن انتهى الحصان من الشرب أو أن الحوذي ارتأى أنه شرب بما فيه الكفاية. لم تكن الخيول هادئة. وذات مرة، وحين كف الضجيج، التفت فرأيت الحصان يتألمني. كان الحوذي ينظر إلي هو أيضا. من المحتمل أن تشعر السيدة «ماكسويل» بالسعادة لورأت أن حوضها يعود بالنفع على خيول المدينة. وعند نزول الليل، وعقب غروب جدّ طويل، نزع قبعتي التي كانت تؤلمني. ومن جديد شعرت برغبة في أن أحبس

مرة أخرى، ولكن في مكان مغلق، وفارغ، وحار، بضوء اصطناعي، يكون على أقصى تقدير مصباحاً يتروليا تغطيه كتمة، من الأفضل أن يكون لونها وردياً. ومن المحتمل أن يأتي أحدهم من حين لآخر لكي يتأكد من أنني لست في حاجة إلى أي شيء. حقا لقد مرّ وقت طويل دون أن أشعر أنني بحاجة إلى شيء وهذا الشعور كان له تأثير سيء عليّ. وخلال الأيام التي أعقبت ذلك زرت بنايات كثيرة ولكن دونما جدوى. وغالبا ما كانوا يغلّقون الأبواب في وجهي حتى عندما أبرز النقود، قائلا أنني مستعدّ أن أدفع أسبوعاً مقدّماً، أو حتى أسبوعين. وحتى عندما كنت أبرز طباعي الحسنة، وابتسم وأتكلم بوضوح، فإنهم كانوا يصفقون الباب في وجهي وذلك قبل إنهاء كلامي الجميل. وفي ذلك الوقت، تمكنت من أن أتقن طريقة تجعلني أبداً مؤدباً، ووقوراً، دونما خسة ولا وفاحة. بقوة قدمت بقعتي إلى الأمام، وللحظة تركتها في مكان ما، بحيث لا يتمكن الناس من رؤية صلعتي، ثم بنفس الحركة السريعة والقوية أعدتها إلى مكانها. وليس من السهل أن يقوم الإنسان بعمل كهذا بصفة طبيعية، ودون أن يثير أي شعور بالاشمئزاز. وحين يتبيّن لي أن مجرد لمس القبة هو شيء كاف، فإني أقصر بطبيعة الحال على لمسها غير أن لمس القبة ليس سهلاً هو أيضاً. وبعد ذلك، عاجلنا هذه المشكلة ذات الأهمية القصوى في المراحل الصعبة، وذلك باعتماد كتيبة بريطانية قديمة، وبالقيام بالتحية العسكرية، ولكن ليس بطريقة خاطئة أو مزيفة. .

لست أدري على أية حال، ولكن ها أنا بقبعتي أخيراً. أبداً لم أفترف خطأ وضع الأوسمة على صدري. وثمة نساء كنّ بحاجة إلى النقود إلى درجة أنهنّ لن يسمحن لي بالمرور في الحال، مشيرات إلى الغرفة التي يمكنني أن أنام فيها. غير أنني لم أتمكن من أن أفهم مع أي واحدة منهن. وأخيراً عثرت على محل للنوم في الطابق السفلي. ومع صاحبه، استطعت أن أفهم بسرعة. إن نزواتي، وهذه هي الكلمة التي استعملتها، لا تخيفها على الإطلاق. ومع ذلك ألحت في أن تجهز السرير، وفي أن تنظف الغرفة لمرة واحدة في الأسبوع. عوض مرة واحدة في الشهر، مثلما كنت أرغب. وقالت لي أنه خلال عملية التنظيف، التي ستكون سريعة دون أدنى شك، يمكنني أن أنتظر في الساحة القريبة. وأضافت بنبرة تدلّ على تفهم شديد لأوضاعي أنها لن تطردني في الأيام التي يكون فيها الطقس سيئاً. وهذه المرأة، كانت حسب ما أعتقد يونانية أو تركية. وأبداً لم تكن تتحدث عن نفسها. وفي ذهني، كنت أتصور أنها أرملة أو امرأة مهملة. وكانت لهجتها غريبة. وأنا أيضاً كنت كذلك بسبب دمجي للمصوّتات، وحذفي للحروف الصوامت.

والآن أنا لا أعرف أين أنا . كانت هناك في ذهني صورة غائمة . ولا حتى صورة غائمة .
لم أكن أرى شيئا من منزل كبير بخمسة أو ستة طوابق . وكان يبدو لي ملتحما بمنازل أخرى .
وعند الغروب وصلت . ولم أعر لما حولي ذلك الانتباه الذي كان بإمكانني أن أعيره إياها لو أنني
شككت في أنها سوف ترفض الانفتاح لي . وليس عليّ أن أأمل مطلقا في ذلك صحيح أنه عند
مغادرتي لهذا البيت ، كان الطقس جميلا ومتألقا ، غير أنني لا أنظر ورائي أبدا حين أغادر . لقد
قرأت في إحدى الكتب ، عندما كنت صغيرا ، وكنت لا أزال أقرأ ، أنه من الأفضل ألا ننظر إلى
الوراء عند المغادرة . ومع ذلك ، كنت التفت إلى الوراء في بعض الأحيان . ولكن ماذا ؟ لا أذكر
سوى رجليّ وهما تخرجان من ظلي الواحدة بعد الأخرى . كان الحذاء قد تصلّب وكانت الشمس
تفضح تشققات الجلد .

كانت حالتي حسنة في هذا البيت . لا بدّ أن أعترف بذلك ، وما عدا بضعة فئران كنت
وحيدا في القبو . وكانت المرأة تراقب اتفاقنا بكل ما أوتيت من قدرة على الانتباه . وعند منتصف
النهار كانت تأتي بطبق أكل ، وتحمل ذلك الذي أتت به البارحة ، وتأتي في نفس الوقت أيضا
بإناء نظيف كانت له عروة كبيرة ، تدخل فيها ساعدها بحيث يصبح بإمكانها أن تحمل بيديها طبق
بدون أية صعوبة . وبعد ذلك لا أراها إلا بالصدفة وذلك عندما تدسّ رأسها داخل غرفتي لتأكد
من أنه لم يحدث لي أي شيء . ولحسن حظي ، لم أكن في حاجة إلى عواطف أو إلى حنان . ومن
السريّر كنت أستطيع أن أرى الأرجل وهي تروح ونجيء على الرصيف . وفي بعض المساءات ،
حين يصبح الطقس جميلا ، وأحسّ بالرغبة في ذلك ، أذهب بكرسي إلى الساحة الصغيرة وأتأمل
تنورات النساء . وأكثر من فخذ أصبح بالنسبة لي مألوفاً . ومرة حصلت على زعفران وغرسته
في الساحة الصغيرة المعتمة ، داخل إناء قديم ، حدث ذلك في أوائل الربيع . ومن المحتمل أن
يكون القيام بمثل هذا العمل غير مجد . تركت الإناء في الخارج ، مشدودا بخيط يمرّ عبر النافذة .
وفي المساء ، عندما يصبح الطقس جميلا ، كان خيط من النور يتسلق الجدار وعندئذ أجلس أمام
النافذة ، وأجذب الخيط حتى يظل الإناء لبعض الوقت في النور ، والحرارة . ومن المحتمل ألا
يكون هذا ملائما ولم يكن باستطاعتي أن أعرف كيف أتصرف . ربّما لم أكن الشخص الموهل
لمثل تلك المهمة . كنت أسمّده حين أقدر على ذلك . وكنت أبول عليه في الأيام الجافة . وربّما
ليس هذا ما يجب القيام به . اخضرّ الزعفران ، لكنه لم يزهر إطلاقا . لا شيء غير نبتة رخوة

بيكيت: الحياة على المحك

عليها زعفران أصفر أو ياقوتية. غير أن هذا لم يحدث، ولم يكن ممكناً. كانت تريد أن تقتلعه، غير أنني طلبت منها أن تتركه. وأرادت أن تشتري لي آخر. لكنني قلت لها إنني لست راغباً في ذلك. وما كان يعذبني أكثر من غيره هي أصوات باعة الجرائد. كانوا يمرون وهم يجرون كل يوم وفي نفس الساعة. وكانت كعاب أحذيتهم تفرقع على الرصيف وهم يصرخون بأسماء الجرائد وبآخر الأخبار المثيرة. أما الأصوات القادمة من داخل البيت فكانت تعذبني أقل من ذلك. ثمّة صبية صغيرة، ومن المحتمل أن تكون صبياً صغيراً، كانت تغني كل مساء وفي نفس الساعة، في مكان ما فوقي ولوقت طويل لم أتمكن من أن أتميّر معنى الكلمات. ولكن لكثرة ما سمعتها في كل المساءات تقريبا، تمكنت من أن أدرك معاني البعض منها. كلمات جد غريبة بالنسبة لصبيّة أو لصبي. هل هي أغنية تنبع من ذهني أم هل هي بالفعل آتية من الخارج؟ إنها نوع من الهدهدة حسب ما أعتقد. أنا نفسي أنام تحت تأثيرها أحيانا. وأحيانا كانت تأتي صبيّة، لها خصلات حمراء تنفرع إلى صغيرتين. ولم أكن أعرف من هي. كانت تمشي قليلا في الغرفة ثم تنصرف دون أن تقول لي شيئا. وذات يوم جاءني شرطي وقال لي بأنه لا بدّ من مراقبتي. غير أنه لم يفسر لي سبب ذلك الإجراء. أنني شخص مريب. هذا ما قاله لي دون أن يضيف شيئا. أنني شخص مريب وكفى. وتركته يتحدث. ولم يشأ أن يتوقف. وربما كان طيباً وقسّاً أيضاً. ذات يوم جاءني قسّ. وأعلمته أنني أنتسب إلى فرع الكنيسة البروتستانتية. وسألني، أي قس ترغب في أن تراه. غير أن الإنسان يضيع في الكنيسة البروتستانتية، ولا يمكن أن يعثر على ضالته بسهولة. وربما كان ذلك القس طيباً هو أيضاً. وقال لي أنه عليّ أن أعلم إذا ما أنا كنت بحاجة إلى خدمة. خدمة؟ وأعطاني اسمه وفسر لي كيف وأين يمكنني العثور عليه. آه. كان عليّ أن أسجل ما قال!

وذات يوم تقدمت لي المرأة باقتراح. قالت لي أنها بحاجة ماسة إلى النقود، وأنه إذا ما كان بإمكانني أن أدفع لها مسبقاً لإيجار ستة أشهر كاملة، فإنها سوف تخفض من إيجاري مبلغاً يعادل ربع ما سوف أدفعه خلال تلك المدة. ليس عليّ أن أخطئ في حساباتي كثيراً. إن اقتراحها يخوّل لي أن أربح لإيجار ستة أسابيع (؟)، غير أنه يكاد يستنفد رأس مالي الصغير. ولكن هل يمكن أن تكون هذه النتيجة الأخيرة سلبية؟ هل من المحتمل أن أظل هنا حتى آخر بنس، وإلى أن تقرر طردي؟ أعطيها النقود واستلمت إيصالاً.

ذات صباح، وبعد هذا الاتفاق، أيقظني رجل كان يهزني من كففي. لم تكن الساعة

قد تجاوزت الحادية عشرة . وطلب منّي الرجل أن أنهض وأن أغادر البيت في الحال . إنه ملك من أملاكه . والتركية غادرت البارحة . ولكنني رأيته أمس عند المساء قلت لا بد أنك أخطأت ، قال ، ذلك أنها سلمتني المفاتيح أمس صباحا . ولكنني سلمتها لإيجار ستة أشهر مسبقا منذ وقت قصير ، قلت . طالبا بأن تعيده لك . قال . ولكنني أجهل اسمها ، قلت ، وأيضا عنوانها . تجهل اسمها ؟ قال . ربّما أعتقد أنني كذبت . أنا مريض ، قلت ، ولا أستطيع أن أغادر دون أيّ إشعار بذلك . أنت لست مريضا كما أنت تتصوّر ، قال . واقترح بأن يرسل في طلب تاكسي ، أو سيارة إسعاف إن أنا فضلت ذلك . وقال إنه بحاجة إلى الغرفة حالا لأن الخنزير الذي يملكه ربما يصاب بالبرد وهو هناك في العربية الواقفة أمام الباب ، ولا يحرمه غير صبيّ لا يعرفه ومن المحتمل أنه يقوم الآن بمضايقته وإزعاجه . وسألته إن كان بإمكانه أن يمنحني مكانا آخر ، أو أيّ ركن صغير يمكنني أن أتمدّد فيه حتى أبلى من هذه المشاعر الفجائية ، واتخذ ترتيب جديدة . وقال أنه ليس بإمكانه أن يفعل لي أي شيء . وقلت أنه بإمكانني أن أنام هنا مع الخنزير ، وسوف أعنى به . شهور طويلة من الصمت دمّرت في لحظة واحدة . هدوءا ، هدوءا ، قال . تشجع . هيا ، قف يكفي . ثم أنه ليس مطالبا بأن يهتم بوضعي . ولقد كان صبورا حقا . وعندما كنت أغط في النوم ، انشغل بتفقد الطابق السفلي .

أحسست بوهن . وكان لا بدّ أن أكون كذلك . كان الضوء الساطع يدوخني . وحمّلني باص إلى الريف . جلست في حقل ، هكذا في الشمس . غير أنه خيّل لي أن ذلك حدث في وقت متأخر . تحت قُبعتي ، وضعت أوراقا حتى أظلّل . وكان الليل باردا . وسرت طويلا في الحقول حتى عثرت على كومة من الزبل . ومن الغد سرت في الطريق باتجاه المدينة . جلست على حافة الطريق ، تحت الشمس ، وجففت ثيابي . إن هذا يروق لي كثيرا ، قلت . وقلت ليس عليّ أن أفعل أيّ شيء ، أي شيء قبل أن تحف . وعندما جفت نظفتها بفرشة أعتقد أنني عثرت عليها في إحدى الإسطبلات . الإسطبلات كانت تسعفني دائما . وبعد ذلك ذهبت إلى بيت تسوّلت منه كأس حليب وقطعة خبز عليها قليل من الزبدة . وأعطوني كل شيء سوى الزبدة . هل بإمكانني أن أستريح في الإسطبل ؟ قلت . لا ، قالوا . كنت أنتعقن ، لكن تلك العفونة كانت تروق لي . إنني أفضّلها على عفونتي الأخرى التي تمنعني من أن أشم . إلّا بنفخات متقطعة . وفي الأيام التي أعقبت ذلك ، حاولت أن أسترّد أموالني . ولست أدري كيف تمّ ذلك بالضبط . هل لأنني لم

أتمكن من العثور على العنوان، أم لأن العنوان لا يوجد، أم لأن اليونانية لا توجد فيه. بحثت عن الإيصال في جيوبي، حتى أتمكن من قراءة الاسم. غير أنني لم أعثر عليه. من المحتمل أنها أخذته مني أثناء النوم. لست أدري كم من الوقت قضيته وأنا أسير هكذا، مستريحا مرة في هذا المكان. ومرة أخرى في مكان آخر، في المدينة أو في الريف. لقد حدثت تغييرات كثيرة في المدينة. والريف أيضا لم يعد كما هو وكما أنا أذكر. أما النتيجة العامة فلم تتغير.

ذات يوم لمحت ابني وهو يسرع الخطى، وتحت إبطه محفظة. نزع قبعته وانحنى. عندئذ انتبهت إلى أنه أصلع مثل بيضة. كنت متأكدا من أنه هو نفسه. والتفت لكي أتابعه بنظراتي. كان يمشي بسرعة. وكانت طريقته في المشي شبيهة بشبيهة بطة. وعلى اليمين واليسار كان يلقي بالنتجات بواسطة قبعته، ويأشارات أخرى حقيرة. ابن الفاجرة!

ذات يوم التقيت رجلا كنت أعرفه في عهد سابق. وكان يعيش في كهف على شاطئ البحر. وله حمار يأكل العشب النابت على طول الجرف، أو في تلك المسارب المقعرة التي تنزل باتجاه البحر. وعندما تقلب أحوال الطقس، يأتي ذلك الحمار بمحض رغبته إلى الكهف، ويحتمي فيه طوال مدة العاصفة. وقد أمضى الرجل وحماره ليالي عديدة وهما متعانقان بينما الريح تولول والبحر يزمر فوق الصخور. ويفضل ذلك الحمار، كان بإمكانه أن يبيع لأهل المدينة ولأصحاب الحدائق والبساتين الرمل، والطحلب والمحارات. غير أنه لم يكن يستطيع أن يحمل كميات كثيرة من تلك الأشياء لأن الحمار كان عجوزا، وقمينا أيضا، ولأن المدينة كانت بعيدة. ومع ذلك كان يحصل من خلال عمله ذاك على قدر من المال يكفيه لشراء السجائر، وعلب الكبريت ورطل من الخبز من حين لآخر. ومرة التقيته عند مدخل المدينة. وقد سعد المسكين كثيرا بلقائي. وارنجي مني مرافقته إلى الكهف لقضاء الليلة عنده. أبق هنا الوقت الذي تشاء، قال. ما به، حمارك؟ قلت. لا تنبه إليه، إنه لا يعرفك، قال. وذكرته بأني لست متعودا على أن أمكث مع إنسان ما دقيقتين أو ثلاثا، وأني أمقت البحر. وعندئذ بدا عليه الأسف الشديد. إذن أنت لن تأتي معي، قال. ومع ذلك، وبرغم دهشتي الكبيرة، امتطيت الحمار، وإلى الأمام، إلى ظل أشجار الكستناء، التي تنبثق من الرصيف. وتشبثت بالرقبة، يد أمام الأخرى. وراح صبية يصيحون فينا ويقذفوننا بالحجارة. غير أنهم لم يكونوا يرموننا بطريقة صائبة، ذلك أنني أصبت مرة واحدة في قبعتي. وأوقفنا شرطي، واتهمنا بتعكير الأمن العام. ولاحظ له صديقي أننا مثلما أردت

الطبيعة أن نكون، وأن الصبية هم مثلنا أيضا. ومن غير الممكن في مثل هذه الأحوال ألا يتعكر الأمن العام من وقت لآخر. دعنا نواصل طريقنا وسوف يعود الأمن العام من جديد إلى المدينة. ولكي نختصر الطريق، سرنا في تلك المسارب الهادئة البيضاء بسبب الغبار، والمسبجة بالزعرور وبالفوشية. والمزينة على الجناحين بالأعشاب البرية وزهور الربيع. ثم نزل الليل. وحملني الحمار حتى مدخل الكهف، ذلك أنه ربما لم يكن بإمكانني أن أتبع في العتمة، المسرب الذي ينزل باتجاه البحر. ثم صعد الحمار إلى مرعاه.

لا أدري كم من الوقت بقيت هناك. وكان الوضع جيّدا في الكهف. لا بد أن أقول ذلك. وكنت أحاول أن أقضي على الطبوع بالأعشاب البحرية. غير أن البعض منه ظل حيا. وكنت أعالج قمة رأسي بكدمات من الطحلب. وهذا ما أفادني كثيرا، لكن لفترة قصيرة. كنت أظل ممدّدا داخل الكهف، وأحيانا كنت أتأمل الأفق. وفوقي كنت أرى امتدادا واسعا ومختلجا. لكن دون جزر ولا رعنات. وفي الليل، كان ثمة ضوء ينير الكهف حسب أوقات منتظمة. وعندئذ أتمكن من العثور على قارورتي داخل جيبي. ولم تكن قد تكسرت ولم يكن بلورها حقيقيا. أعتقد أن السيد «فير» أخذ منّي كل شيء. وكان الآخر يقضي أغلب الوقت خارج الكهف. وكان يعطيني سمكا. من السهل بالنسبة لإنسان، إذا ما كان رجلا حقيقيا أن يعيش في كهف، بعيدا عن الجميع، ودعاني أن أبقى عنده الوقت الذي أريد. وإذا أنا ما رغبت في أن أكون وحيدا، فإنه سوف يبذل أقصى جهده ليهيئ لي كهفا آخر. في مكان ليس ببعيد. وسوف يأتيني بالأكل كل يوم، ويزورني من حين إلى حين لكي يتأكد من أنني في وضع جيّد، وأنه لا ينقصني شيء. كان طيبا. وأنا لم أكن بحاجة إلى الطيبة. هل تعرف كهفا على ضفاف بحيرة؟ قلت. أنا لا أحمل البحر، وتلاطم أمواجه، واهتزازاته، ومدّه وجزره، وكل اضطراباته عموما. أنا الرّيح فهي توقف أحيانا. وكانت يداي وساقاي تبدّان حينئذ في التّميل، ولساعات طويلة يحرمني ذلك من النوم، من المحتمل أن تحدث لي مصيبة هنا، وماذا سيكون مصيري؟ قلت. سوف تغرق، قال. نعم، قلت، أو ربما ألقي بنفسي من الجرف. وأنا الذي لا يمكنني أن أعيش في مكان آخر، كنت في كوخ في الجبل جدّ شقي، قال. كوخك هناك في الجبل؟ قلت. وأعاد قصة كوخه هناك في الجبل، وقد كنت نسيتها. وهو يرويها أحسست كما لو أنه يرويها لأول مرّة. وسألته إن كان ذلك الكوخ هناك في الجبل لا يزال موجودا. وأجاب بأنه لم يره منذ

بيكيت: الحياة على المحك

أن فرّ منه، غير أنه يعتقد أنه لا يزال في نفس الموضع، ولا بدّ أنه قد تخرب قليلا. غير أنه لما ألح عليّ بأن استلم المفتاح، رفضت، وقلت إنني اتخذت ترتيبات أخرى. سوف تجدني هنا دائما، إذا ما كنت في حاجة إليّ، قال. آه الناس. ثم أعطاني سكينه. ما كان يسميه كوخه كان نوعا من البيت الخشبي الخجير. وكانوا قد نهبوا بابه ربّما بغرض إشعال نار، أو لهدف آخر. وكانت النافذة بلا زجاج. أمّا السقف فكان منهارا في أمكنة متعدّدة. وقد قسّم داخل الكوخ إلى أجزاء غير متساوية، بواسطة بقايا حاجز. وإذا ما كان هناك أثاث من قبل، فإنه لم يكن قد تبقى منه شيء لما وصلت. وكانوا قد اقترفوا أعمالا من أقذر ما يكون هناك على الجدران وعلى الأرض المغطاة بالقاذورات. قاذورات إنسان، وبقرة وكلب، وأيضا أكياس وافية وقبيّ. وعلى جلّة، رسم قلب يخترقه نبل. ومع ذلك، لم يكن الموقع مختارا. ولاحظت آثار باقات زهور مهملة، قطفت بنهم، وحملت لساعات طويلة، وأخيرا ألقيت ثقيلة وذابلة. هذا هو البيت الذي استلمت مفتاحه من صاحب الكهف هناك على ساحل البحر.

وما حول ذلك، كان منظرا مألوفا، هو مزيج من العظمة والخراب.

ومع ذلك كان بيتا. وكنت أستريح على فراش من السرخس قطفته بنفسي بعد عناء شديد. ويوما ما لم أستطع أن انهض. وأنقذتني البقرة التي جاءت للاحتماء بالكوخ لما لسعها الضباب الجليدي. ومن الأكيد أنها لم تفعل ذلك للمرة الأولى. ليس عليها أن تراني. حاولت أن أرضعها، لكنني لم أوفق في ذلك جيّدا. كان ضرعها مغطى بالجلّة. نزعت قبعتي وبدأت أحلبها مستنجدا بآخر قواي. واندلق الحليب على الأرض، غير أنني قلت أن هذا ليس مهما. إنه معجاني. وجرتني على الأرض، ولم تكن تتوقف إلّا حين تقرر أن تسدد لي ضربة بحافرها. ولم أكن أدري أن بقرنا خبيث يمثل تلك الدرجة. من الأكيد أنهم حلبوها قبل ذلك بوقت قصير. تشبّثت بالضرع بيد، وبالأخرى مسكت بالقبعة حتى تظل في مكانها. غير أنها سرعان ما تغلبت عليّ، وجرتني حتى العبّة ثم أسرع بي باتجاه السرخس الضخم والراشح ماء، وهناك خارت قواي واستسلمت. وأنا أشرب الحليب، كنت ألوم نفسي على القيام بمثل ذلك الشيء. ولم يكن باستطاعتي أن أعوّل على البقرة بعدئذ، إذ من المحتمل أن تعلم بنات جنسها. لو كنت متحكما في نفسي بكل شيء جيّد، لكنك جعلت منها صديقة، ولكانت جاءتني كل يوم ومعها، ربّما بقرات أخريات، ولكنك تعلمت عندئذ كيف أصنع زيدة وجبنا. غير أنني قلت، لا، كل شيء يمضي

إلى وضع أحسن.

ومرة وأنا في الطريق، لم يكن عليّ سوى أن أتبع المنحدر. ثم جاءت عربات. غير أنها رفضتني الواحدة تلو الأخرى. لو كنت أملك ثيابا غير تلك الثياب، ووجهها غير ذلك الوجه لكانت استجابتي ربما لطلبي. أكيد أنني تغيرت منذ أن طردت من القبو. ومن الأكيد أن الوجه خاصة بلغ أقصى مرحلة حرجة. وغابت عنه تماما تلك الابتسامة المتواضعة والساذجة، واختفى منّي ذلك التعبير البريء الدال على البؤس. وكنت أناديهما، غير أنهما لم يلبّيا ندائي و لولمة واحدة. قناع من الجلد القديم والمشعر يرفض أن يقول من فضلك وشكرا ومعذرة. يا لها من مصيبة. بماذا سوف أزحف مستقبلا؟ ومعددا على حافة الطريق بدأت أتولى وأتوجع كلما سمعت حركة عربة قادمة. وكنت أفعل ذلك لكي لا يتصور الخوذيون أنني نائم أو أنني أستريح. وحاولت أن أثق: النجدة! غير أن الصوت الذي كان يخرج منّي كان عاديا وجدّ شبيه بصوتي أثناء المناقشات العادية. ولذا لم يعد بإمكانني أن أثق. آخر مرة، كان عليّ أن أطلق خلالها أيتها، أطلقته بشكل جيّد، وذلك في غياب أي قلب يمكن أن ينفطر حزنا لحالي. ماذا سأكون؟ قلت. عليّ أن أتعلّم من جديد. تمّددت في الطريق، في موضع كان فيه ضيقا، بحيث يستحيل على العربات أن تمرّ دون أن تمرّ فوق جسدي، ودون أن تلمسني على الأقل بعجلة، أو بآنتين إذا ما كانت بأربع عجلات. المهندس ذو اللحية الحمراء، أزيلت له المرارة، خطأ فادح، وبعد ثلاثة أيام مات وهو في شرخ الشباب. ولكن جاء يوم، وبينما كنت أنتظر حولي، وجدت نفسي في ضواحي المدينة، ومن هناك وحتى المهن القديمة، لم تكن المسافة بعيدة، هناك وراء الأمل السخيف في الاستراحة أو في أمل أقل.

غطيت وجهي إذن بمنديل أسود وذهبت أطلب الصدقة في ركن مشمس. ذلك أنه بدالي أن عيني لم تنطفأ تماما، ربّما بفضل النظارات السوداء التي وهبني لإياها معلّمي. وكان قد وهبني أيضا «علم الأخلاق» لغولنيكس. والنظارات كانت جديرة برجل، بينما كنت أنا لا أزال طفلا في ذلك الوقت. وقد وجد ميتا في مرحاض، وثيابه في فوضى مخيفة. ويبدو أن سكتة قلبية صعبته هناك. أه يا له من هدوء. «كتب الأخلاق» يحمل اسمه على صفحة الوقاية. والنظارات كانت له. وما يجمع بين جزئي النظارات كان عبارة عن خيط من الصفر من نوع ذلك الذي يمكن أن تعلق به اللوحات والمرايا الكبيرة. وثمة شريطان سوداوان كنت أدبرهما حول أذني ثم أعيدتهما إلى ما تحت

بيكيت: الحياة على المحك

الذقن، وهناك أعقد هما . وقد ساءت أحوال البلور بسبب احتكاك بعضه ببعض ، وأيضا بالأشياء الأخرى الموجودة داخل جيبى ، أعتقد أن السيد «فير» أخذ مني كل شيء . غير أنني لم أعد في حاجة إلى تلك النظارات ، ولم أعد أستعملها إلا لكي أخفف من حدة ضوء الشمس . كان من الأفضل لو لم أتكلم . وسبب لي المندبل الكثير من الألم . وانتهيت بأن أقطعته من بطانة معطفي ، لا لم يعد لي معطف ، وإنما من سترتي . وكان عبارة عن خرقة رمادية أو بالأحرى شطرنجية . غير أنني كنت راضيا عنها . وحتى الظهيرة ، حافظت على وجهي مرفوعا باتجاه سماء منتصف النهار ، ثم باتجاه شمس الغروب حتى الليل . وسبب لي الطاس كثيرا من الألم أيضا . ولم يكن باستطاعتي أن أستعمل قبعتي بسبب صلعتي . أما أن أمد يدي ، فهذا مستحيل . حصلت إذن على علبة من الحديد الأبيض وعلقتها بزرّ معطفي ، ولكن ماذا عندي ، من سترتي ، عند مستوى العانة . ولم تكن تنتصب مستقيمة ، وإنما كانت تنحني باحترام باتجاه المار ، وفي مثل هذه الأحوال ليس عليه إلا أن يسقط القطعة النقدية في داخلها . غير أن هذا كان يجبرها على الاقتراب مني إلى درجة أنها تكاد تلامسني . وانتهيت بأن حصلت على علبة أكبر حجما ، وضعتها على الرصيف عند قدمي . غير أن الناس الذين يهبون الصدقات لا يحبون إلقاءها هكذا . ذلك أن هذه الحركة فيها شيء من الاحتمال لا يطيقه ذوو الأحاسيس المفرطة . هذا دون أن نضع في الحسبان أنه عليهم أن يكونوا رماة من الصنف الجيد . هم يحبون أن يهبوا الصدقات ، غير أنهم لا يرغبون في أن تتدحرج القطعة النقدية تحت أرجل المارة ، أو تحت عجلات سيارة ، أو أن أي أحد يمكنه أن يحصل عليها . وإذن هم لا يعطون شيئا . هناك بطبيعة الحال من ينحني . ولكن عموما ، لا يحب الناس الذين يهبون الصدقات أن يجبروا على الانحناء . ما يحبونه هو أن يرصدوا المعدمين من بعيد ، وأن يجهّزوا القطعة النقدية ، ثم يلقونها وهم يواصلون سيرهم تتبعهم «الله يعيدها لكم !» وقد أنهكها البعد . وأنا لم أكن أقول هذا ذلك لأنني لست مؤمنا ، ولأنني قريب من الإيمان ، ومع ذلك كنت بفي أحدث بعض الضمجيج . وانتهيت بأن حصلت على لوحة وشددتها بخيوط إلى رقبتني وإلى خصرتي . وكان لها تنوع في المستوى المناسب ، مستوى الجيب . وكانت حافتها منفصلة عني حتى يتمكن الناس من وضع قطعهم النقدية دوغما خطر . وكان بإمكان المارة أن يشاهدوا أحيانا زهورا ، وتويجات ، وسنابل ، وذلك النوع من الأعشاب الذي نحتاجه حسب ما أعتقد لمداواة البواسير . وأشياء أخرى كثيرة كنت أعثر عليها . ولم أكن أبحث عن ذلك ، ولكن كل الأشياء

الجميلة من النوع الذي ذكرت كنت أحتفظ بها للويحي. وربما هم يعتقدون أنني أحب الطبيعة. وكنت أنظر باتجاه السماء أغلب الوقت، ولكن دون أن أصدق فيها. وهي غالبا ما تكون مزيجا من الأبيض، والأزرق والرمادي. وفي المساء تنضاف إلى ذلك ألوان أخرى. وكنت أشعر بها وهي تضغط برقة على وجهي، وكنت أعركه بها مؤرجحا إياه من ناحية إلى أخرى. غير أنني أحيانا أسقط رأسي على صدري. وعندئذ ألمح اللويحة بعيدة، غائمة ومبرقة. استندت إلى الجدار لكن دونما لا مبالاة، ونقلت وزني من ساق إلى أخرى، وعلقت يدي بقفا سترتي. ليس من المناسب في شيء أن يشحذ الإنسان ويده في جيوبه لأن ذلك عادة ما يكدر العمال، وخاصة في الشتاء، واستعمال القفاز هو أيضا ليس مناسباً. وكان هناك صبية، يتقدمون مني وعلى وجوههم مشاعر وتعابير من يهب صدقة، غير أنهم سرعان ما يخطفون مني كل ما حصلت عليه في ذلك اليوم، وبه يشتركون حلوى. وخفية كنت أفتح سترتي وثيابي الداخلية، وأحك جلدي. وكنت أحكه من الأعلى إلى الأسفل بأربعة أظافر. ولكي أسكن الألم كنت عادة ما أجتذب الشعر. وكان هذا يجعل مرور الوقت. الوقت يمر بسرعة حين أحك. والحك الحقيقي، حسب رأيي أعلى قيمة من جلد عميرة. يمكن للإنسان أن يجلد عميرة حتى سن الخمسين، وربما حتى أكثر من ذلك، غير أن هذا يصبح مع مرور الأيام عادة بسيطة. ولكي أحك، لم تكن يدي كافيتين. كان القمل ينتشر في كل النواحي، وعلى كل الأجزاء، وفي الشعر حتى السرة، وفي الإبط، وفي المؤخرة، بالإضافة إلى أقرص من القوباء والتصدف بإمكانها أن تشتعل حالما أفكر فيها. وكنت أشعر بارتياح أكثر في المؤخرة إذ أنني كنت أحشو السبابة حتى السنع إلى درجة أنني إذا ما أفرغت ما في بطني بعدئذ، أألم شديد الألم. غير أنني لا أفعل ذلك على الإطلاق. ومن حين لآخر، كانت تمر طائفة، بطيئة إلى حد ما. أو هكذا كان يخيّل إليّ. ويحدث لي أحيانا، أواخر النهار، أن أعثر على أسفل سروالي مبللاً. ربما يكون ذلك بسبب الكلاب. أما أنا فلا أبول مطلقاً. وإذا ما صادف وجاءني الرغبة في التبول، فإني أهدئها بإطلاق بعض القطرات في سروالي. وفي كل يوم أمكث في مكاني المهدود ولا أغادره إلا عند حلول الليل. ولم أكن أكل على الإطلاق. وبعد العمل اشتري زجاجة حليب أشربها مساء في المستودع. أو بالأحرى كنت أرسل صبياً، نفسه دائماً، لكي يشتريها لي، ذلك أنهم كانوا يصقون أذانهم، ويشيحون عني بوجوههم كلما راؤني. ولست أدري لماذا يفعلون ذلك. وكنت أهب الولد بنسا ثمناً لأتعبه. وذات يوم حضرت حادثاً غريباً في العادة لا أرى

ولا أسمع أشياء كثيرة. ولم أكن أنتبه، وإنما كنت أفضل أن أظل منحشراً في عالمي، بعيداً عما حولي. وفي الحقيقة أعتقد أنني لم أكن في أي مكان، غير أنني في ذلك اليوم عدت. ومنذ وقت كان هناك ضجيج يسلك سمعي. ولم أبحث عن السبب ذلك إذ أنني كنت أقول في نفسي أنه سوف يتوقف. وبما أنه لم يتوقف فإني كنت مضطراً أن أبحث عن السبب. وكان سبب الضجيج رجلاً وقف فوق سيارة وراح يصرخ بشدة حتى أن مقاطع من خطابه كانت تصل حتى إلي أنا. وحدة.. أيها الأخوة.. ماركس... رأس المال... بفتيك... حب. لم أكن أفهم شيئاً. كانت السيارة واقفة أمامي وكنت أرى الخطيب من الخلف. وفجأة التفت وانهمني أنا. أنظروا إلى هذه الخثرة البشرية، إلى هذه القذارة، زعق في الناس. إذا لم يمش على أربع فلائنه خائف من المحشر. عجوز، متعفن، مقفل، إلى صندوق القمامة. هناك ألف مثله، أحقر منه، عشرة آلاف، عشرون ألف؟ صوت، ثلاثون ألف. وعاد الخطيب يقول، أنتم تمرّون أمامه كل يوم، وعندما تريحون في السباق، تلقون إليه بأخر بنس عنكم. هل تفكّرون ملياً؟ الصوت، لا. حتماً لا، قال الخطيب، إنه جزء من الديكور. بنساء، بنس، - الصوت، ثلاثة بنسات. وعاد الخطيب يقول، إنه لا يرد إلى أذهانكم أبداً أنكم بجوازكم الإجرامية تساهمون في الاستعباد، وفي التبليد، وفي الجريمة المنظمة. أنظروا معي إلى هذا السلوك، إلى هذا الشقي. أنتم تقولون أنه على هذه الحالة بسبب خطئه. أسأله إن كان حقاً على هذه الحالة بسبب خطئه. الصوت، هيا نحرك. وعندئذ انحنى عليّ وعفني. كنت قد حسنت من وضع لويحتي وأصلحتها جيداً، حتى أصبحت عبارة عن قطعتين يجمع بينهما مفصلان. وهذا ما سمح لي بأن أطويها بعد الانتهاء من العمل، وأحملها تحت إبطي. أحب القيام بمثل هذه الأعمال من حين لآخر. نزعنا إذن المنديل، ووضعت في جيبي قطع النقود التي حصلت عليها في ذلك اليوم، ثم طويت اللويحة ووضعتها تحت إبطي. تكلم أيها الشقي، صرخ الخطيب. وانطلقت رغم أن الليل لم يكن قد نزل بعد. وبصفة عامة كانت تلك الناحية من المدينة هادئة وغنية وعامرة بالحياة لكن دون ازدحام مخيف. أكيد أنه من المتزمتين الدينيين. هذا هو التفسير الوحيد الذي عثرت عليه. وربما يكون قد قرّ من زنازة المجانين. وكان له رأس لا بأس به، ومحوراً قليلاً.

لم أكن أعمل كل يوم. ولم يتبق لي شيء كثير مما كنت قد حصلت عليه. وتمكنت من أن أضع القليل منه جانبا، خصيصاً للأيام الأخيرة. وخلال الأيام التي لم أكن أعمل فيها كنت

أظلم تَمَدُّدًا في المستودع هناك على ضفة النهر، والموجود داخل ضبيعة خاصة، أو ربما كانت كذلك. وكانت هذه الضبيعة يفتح باب مدخلها الرئيسي على شارع معتم وضيق وصامت، محاطة بجدار، إلا من ناحية النهر بطبيعة الحال. وفي الناحية المقابلة، أي على الضفة الأخرى كانت هناك أرصفة، ومنازل واطئة متشابكة، ومساحات فارغة، ومداخن وإشارات وأبراج. وكان هناك أيضا ملعب يمارس فيه جنود لعبة كرة القدم طوال السنة. وحدها النوافذ؟ لا. الضبيعة كانت تبدو مهملة. والحاجز الحديدي مغلق. وعلى الممرات نبتت الأعشاب وغطت كل شيء. وحدها نوافذ الطابق السفلي كانت لها مصارع. أما الأخرى فكانت تضاء أحيانا في الليل، وخافتة كانت. أو هكذا كان يبدو لي. مرة هذه ومرة تلك. وربما يكون ذلك الضوء مجرد لمعان لا غير. ويوم اخترت هذا المستودع، عثرت على زورق كان صالبه في الهواء. قلبته وسندته بأحجار ويقطع من الخشب، وقطعت أخشابه ومنها صنعت فراشالي. ولم تكن الفئران تقلد على الوصول إلي، بسبب انحناء الهيكل مع أنها كانت ترغب في ذلك وتتوق إليه توقا شديدا. فكروا جيدا، إنه اللحم الحي. ذلك أنني كنت لا أزال حيا على أية حال. لقد عشت وقتا طويلا بين الفئران، في أمكنة متعددة حتى أنني أصبحت أتألف مع كل شيء، وأستطيع أن أقول إنني كنت أحس بالود تجاه الفئران. وبكل ثقة كانت تأتي إلي، ودونما أي امتعاض أو اشمئزاز. وأمامي كانت تغتسل وتطهر جلودها على طريقة القطط. أما الضفادع فهي في المساء، ساكنة لمدة ساعات طويلة تلتهم الذباب. وهي تستقر دائما هناك حيث يمر المفتوح إلى المغلق. إنها تحب العتبات. ولكن الأمر يتعلق بفئران الماء، الهزيمة والمتوحشة بشكل خارق. وصنعت إذن مجموعة من الأخشاب المتناثرة هنا وهناك، غطاء. كم من الأخشاب عثرت عليها في حياتي. وفي كل مرة أحتاج فيها إلى خشبة، أجدها بجاني. وليس علي إلا أن أنحني. وأنا أحب أن أقوم ببعض الأعمال من حين لآخر. لا، ولكن ليس كثيرا، هكذا. . من وقت إلى وقت. وهو الآن يغطي الزورق. أنا أتحدث هنا ومن جديد عن الغطاء. دفعته إلى الخلف قليلا، وولجت الزورق من الأمام، وزحفت حتى بلغت الجزء الخلفي، ثم رفعت رجلي ودفعت الغطاء إلى الأمام حتى غطاني كلية. واستعنت في عملية الدفع تلك بعارضة ثبته على ظهر الغطاء. لقد سبق وأن قلت لكم أنني أحب القيام بمثل هذه الأعمال من حين لآخر. غير أنه كان من الأفضل الدخول إلى الزورق من الخلف، وبعدئذ أجذب الغطاء مستعينا بيدي اليمينتين إلى أن يغطيني كلية ثم أدفعه من جديد عندما أرغب في الخروج. ولمساعدة

بدي على القيام بمهمتيهما، ثبتت مسمارين في المكان المناسب. أعمال النجارة هذه، إذا ما تجرأت وسميتها بهذا الاسم، والتي تنفذ بأدوات بسيطة للغاية، تروق لي إلى حد ما. أنا أعلم أن كل شيء سوف ينتهي، ولذا فإنني ألهو، أليس كذلك، وألعب دورا كوميديا ماذا، لست أدري. كنت سعيدا داخل الزورق. ولا بد أن أقول ذلك. واتخذ الغطاء موقعه بشكل جيد إلى درجة أنني فتحت فيه ثقباً. ليس عليّ أن أغمض عيني. لا بد أن أدعهما مفتوحتين في العتمة. هذا هو رأيي. أنا لا أتحدث عن النوم. وإنما أنا أتحدث حسب اعتقادي عن حالة السهر. وفي ذلك الوقت كنت أنام قليلاً. لم أكن أرغب في النوم. أوروبّا كانت رغبتني فيه شديدة. لست أدري. أوروبّا كنت أشعر بالخوف، لست أدري. وعمّداً على ظهري، لم أكن أرى شيئاً، إلّا، وبصورة غامضة، نهار المستودع الرمادي، هناك فوق رأسي وهو يتسلل من بين الفتحات الصغيرة. ألا أرى شيئاً على الإطلاق، هذا ما لا يحتمل. وكنت أسمع أصوات زَمَجِ الماء وهي منهمكة في القيام بمهامها، هناك قريباً عند منفذ المجاري. ووسط غليان مصفّر، إذا ما لم تخني الذاكرة، كانت الأوساخ تتحد بالنهر، وتدور العصافير فوق ذلك مطلقة أصوات الجوع والغضب. وكنت أسمع بقبقة الماء وهو يصطدم بالأرصعة، وبالبضفة. كما كنت أسمع أيضاً الصوت الآخر، المغاير تماماً، صوت التمزّج الحرّ. أنا نفسي حين أتقل، كنت حسب تصوري موجة أكثر تماثلاً كنت زورقاً. وكان ركود دمي هو الدوامات إن هذا يبدو مستحيلاً. المطر أيضاً كنت أسمع، فقد كانت تمطر من حين لآخر. أحياناً كانت قطرة من المطر تخترق سقف المستودع وتنفجر فوقني. وكل هذا كان بالأحرى يكون سائلاً. وكانت الريح تنضم إلى المطر. ولكن ماذا أسمع؟ نواحا، أنبنا، ولولات وتنهدات. ما كنت أرغب فيه حقاً هو سماع ضربات مطرقة، بان، بان، بان هكذا وهي تضرب في الصحراء. ضرطت. وخرجت الضرطة جافة ويصعوبة، محدثة ضجيجاً شبيهاً بضجيج مضخة، غير أنها ضاعت في المطلق الكبير. لم أكن أدري كم من الوقت بقيت هناك. ولا بد أن أقول أن وضعي كان مريحاً داخل علبتي. وبدا لي أنني حصلت على الاستقلال خلال السنوات الأخيرة. ليس عليهم أن يجيئوا، وليصبح قلوبهم مستحيلاً مرة أخرى حتى لا يأتوا ويسألوني عن حالتي، وهل أنا بحاجة إلى شيء. إن هذا لم يعد يسبب لي أي ألم. أنا في حالة حسنة، نعم، وعلى أكمل وجه، والشعور بأنني أسير إلى وضع أسوأ لم يعد يعتريني. أما بالنسبة لحاجياتي، فقد خفّضت حتى تتناسب تماماً مع أبعادي. ومن زاوية النوعية، أصبحت جدّ منتقاة إلى درجة أن

آية منجدة أصبحت مقصية. وقد بما كان الإحساس بأني ضعيف أو مخطئ خارج نفسي، موهبة إيلامي. ونحن نضطر أن نصبح في مثل هذه الأحوال متوحشين، حتى أننا أحيانا نتساءل إذا ما كنا حقا فوق الكرة الأرضية الطيبة. حتى الكلمات تتخلي عنك. إنها اللحظة التي ربما تتوقف فيها المزهريات عن التخاطب. أنتم تعرفون المزهريات. ونحن نظل هناك دائما بين ضبجتين. ومن الأكيد أنها نفس القطعة الموسيقية. غير أنها ليست كذلك كما يبدو لنا. ويحدث لي أن أرغب في دفع الغطاء والخروج من الزورق، غير أنني لا أتمكن من ذلك لشدة كسلي وضعفي، هناك في القاع حيث أنا. وكنت أحس أنها قرية، الشوارع المجددة والمزحمة، والوجوه المربعة، والأصوات التي تقطع، وتخرق، وتمزق، وترض. وانتظرت أن تهبني الحاجة إلى إفراغ بطني، أو إلى التبول، شيئا من القوة. لم أكن أرغب في توسيع عشي! ومع ذلك يحدث لي هذا من حين لآخر. انزع سروالي بعد أن أثبت قدمي، ثم أنحني قليلا ذات اليمين أو ذات الشمال لكي أساعد مؤخرتي على القيام بمهمتها. اقتطاع مملكة وسط القاذورات العالمية، ثم إلقاء ما في البطن فوق ذلك كله، هذا هو فعلي أنا، إنها أنا، قاذوراتي. هذا ما لا جدال فيه. ولكن... يكفي، يكفي صورا، ها أنا أشاهد صورا، أنا الذي لا يشاهد صورا على الإطلاق، إلا أحيانا عندما أنام. وأعتقد إنني لم أر صورا حسب التعبير الدقيق للكلمة. ربما عندما كنت صغيرا. مثلما تريد أسطوري. كنت أعلم أنها صور ذلك أن الظلمة كانت تلف الدنيا، وأنا وحيد داخل زورقي. وماذا يمكن أن تكون غير ذلك. كنت إذن في زورقي، وكنت أنزلق فوق الماء، لم يكن لي مجداف، وحملني التيار، زد على ذلك، لم أكن أرى مجداف. ومن المحتمل أن تكون قد حملت إلى أماكن أخرى، كانت لي خشبة، ربما قطعت من كرسي، أستعملها لما أصبح جد قريب من الضفة أو عندما أرى كدسا أو قاربا مسطحا يقترب مني. كانت هناك نجوم في السماء بأعداد لا بأس بها. ولم يكن باستطاعتي أن أعرف الوقت. ولم أكن أحس بالبرد ولا بالحر. وكل شيء كان هادئا. وبدأت الضفاف تتباعد شيئا فشيئا مجبرة على ذلك حتى لم أعد أراها. وثمة أضواء قليلة وخافتة كانت تشير إلى المسافة بين الضفتين والتي راحت تزداد اتساعا كلما تقدمت. وكان الرجال ينامون، وأجسادهم تكتسب قوى جديدة لكي تواجه أعمال وأفراح اليوم القادم. ولم يعد الزورق ينزلق فوق الماء، بل أخذ يقفز، تصفحه أمواج البحر الذي بدأ. كل شيء كان يبدو هادئا غير أن الزبد كان ينبثق من جانبي الزورق. وأحاط في الهواء من كل النواحي. ولم يبق لي غير ملجأ

بيكيت: الحياة على المحك

الأرض، وهو شيء قليل في مثل هذه الظروف. وشاهدت أربع منارات، وبينها كان هناك مركب منار. أنا أعرف جيّدا هذه المنارات. منذ صغري وأنا أعرفها، وبالتحديد عندما كان أبي يسكنني من يدي، ويأخذني في المساء إلى مرتفع يشرف على البحر. كنت أريده أن يضمّني إليه بحركة حميمة وأبوية، غير أنه كان منشغلا بأشياء أخرى. وكان يعلمني أسماء الجبال. ولكي أنتهي من مسألة الصور، أقول أنني كنت أشاهد أيضا أضواء طوافات. وبدالي أنها كثيرة، حمراء وخضراء، وحتى صفراء! وعند سفح الجبل الذي كان يتصب وراء المدينة، كانت الحرائق تمر من الذهبي إلى الأحمر، ومن الأحمر إلى الذهبي. وأنا أعرف ماهي تلك الحرائق. إنها الوزال وهو يشتعل. أنا نفسي وضعت فيه أعواد كبرت عندما كنت صغيرا. وبعد ذلك، أي حين أعود إلى البيت، أراقب من نافذتي العالية، قبل النوم الحريق الذي أشعلته. في ذلك الليل إذن المليء ببريق على البحر، وفوق الأرض وفي السماء، كنت أبحر مستسلما تماما لرغائب التيارات والأمواج. ولاحظت أن قبعتي مشدودة بخيط إلى زرّ من الأزوار. نهضت من مقعدي هناك في الناحية الخلفية من المركب، وعندئذ ارتفع رنين كبير. إنها السلسلة التي كانت مثبتة في مقدمة المركب والتي أحاطت إحدى أخشاب أسفل المركب، ذلك أنني في تلك اللحظة أيضا وجدت نفسي جاثيا على ركبتي محاولا بواسطة سكين أن يكون الثقب أكثر اتساعا. كان الثقب صغيرا ولذا كان الماء يصعد ببطء. وتطلب منّي نصف ساعة بكاملها. ومن جديد جلست في الناحية الخلفية من المركب ومددت رجلي، وأسندت ظهري جيّدا بكيس مليء بالأعشاب كان بمثابة الوسادة وابتلعت مهدئا. وجاء كل من البحر، والسماء، والجبل لكي يسحقوني داخل انقباض هائل للقلب، ثم ابتعدوا حتى الحدود القصوى للفضاء. فكرت بشيء من الوهن ولكن دونما ندم في الحكاية التي كدت أن أرويها، حكاية شبيهة بحياتي، حياتي التي لم أكن أملك فيها الشجاعة لكي أنهي، والقوة لكي أواصل.

ترجمة: حسونة المصباحي

الوزال : جنبه صفراء الزهر من فصيلة القرنيات الفراشية.



فهرست الحيوانات

منحطف الوهايبى

«الحيوان في الكون مثل الماء في الماء»

جورج باتاي

١- مثل حلزون أكسل تورسكاي

بخطى حلزون أتقدم في أعوامي الخمسين

أتجمع أو أتخلق

منزلقا في نفق لا بدء له لا آخر،

(سماء أكسل تورسكاي هوّيته).

جسدي بيدي

وطريقي فيه

لا يعنيني أبدا إن كان لأحلامي دم هرطيق ونبي .

والآن هنا

في قوقعة لا يأتيها الماء ولا الريح ،

عالقة في أعلى التين الشوكي ،

أنظر تحتي وأقول :

حقا لا ينقصني إلا الأرض !

القيروان ، خريف 2005

2 كيف لم نطر

وقفت بباب القيروان كأنني قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

دار من دون شبابيك وأبواب

لم نعرف قط أننا ندخلها أم نخرج منها

كنا نعرف أن الشهوة أخت الشمس ،

وكنا نتعلم فيها كيف نحكي الماء .

لا أذكر غير دوالي الأعتاب

أروقة وسجوا مرسله في الأرض

سوى ظلي يدخل في ظلك أو يخرج

عنقودا عنيّا في لون بنفسجة بيضاء .

كيف إذن

لم نر تلك الزهرة الزرقاء
تنبغ في رأس الثرنجان،
ولا الشرقرق الذي كان يقلد السماء؟

القيروان ، صيف 2005

3- إيكاروس

لا شيء هنا في ال *piazza del popolo*
يوقف هذا الأزرق منزلقا في أسوده المبلول
حيث حمامات بيض زرق تتسكع أو تتزلق غير مبالية
بالتساقط العجولين
بخيوط دمي متحركة تهرع نحو مكاتبها
أو نحو التسوير ماركيت
مثل علامات استفهام؟؟

في *piazza del popolo*
حيث عراقيون إلى ألواح الطين
يقفون فرادى
حيث تهتأ لي أني ألمح وجها أعرفه ، يشبه سركون بولص
مغروزا كالتخلة في قبعة خضراء
حط على مقربة مني فرخ حمام
قال الآشوري القادم من كركوك- حين هممت به :-

دعه هذي ليست بحمايم ، هذي أبقار أرويا الهندية ، لا أحد يزعمها؟

قلت : وأنت ؟ أنت إذن ؟! ماذا ترسم ؟

- تعويذة كوتيمو

من خشب السرو بنينا أبواب المعبد ،

زيناها بشرائط من ذهب الفضة ،

شيدنا مرقد آشور من الطابوق ،

وجئت هنا أنحت تمثالي في هيئة إيكاروس .

لكنني (يضحك) في الليل أعود بأجنحتي المقصوفة ،

كي أحلم في عيني «كانيشي» وأنا .

روما . خريف 2004

4. نوارس نسيت أن تطير

من شرفة بيت قرب البحر ،

أراهن صباحا ينشرن شبكا في هيئة أجنحة ،

حيث الرمل يصبغ القرمز ،

والأيدي تتلوى أقواس دوائر ،

أيد تتلطف للطيران

وأجساد تستوفز ،

حيث الضوء عموديا يساقط في دنتيلا الماء .

في السرير

في الحفيف الذي يتخلل ليل ملاءاته

عندما تتضاعف أجسادنا

في النهيغ الذي يتصاعد منك بطيئا . . دقيقتا : « وصلت ؟ »
إذن في التسريد
نتذكر أن النساء
نوارس ، من وحم نسيت أن تطير .

أفيرو، البرتغال صيف 2004

5. أنا وحماري
وقد طوّفت بالآفاق حتى . . . امرؤ القيس

من نافذتي في تمبكتو
مر رجال ونساء بجلود رجال ونساء
مروا بجلود الماعز ،
مروا بضحجيج العجلات
مروا في ريع العربات .

وأنا لم أبرح
وكأن قيد حمار لي من مرتبط نجار
لكن من يصرنني
ويرى بيتي القائم في مفترق الصحراء
ينوهم أنني أبدا كنت على سفر من أسفاري .

واليوم نظرت إلى وجهي في المرأة
وهنت منّي العينان
والشيب علا رأسي .

قلت إلام أنا في هذا القبر المهجور،
أقلب أوراقه،

وأنتقب في أسقاط المخطوطات

عن بيت لم تبق سوى قافية منه

شاهدة في أضربة الكلمات؟

قلت أزور إذن ترشيش

وأروح عن نفسي بمباهجها

ترشيش الجنة . . ترشيش الخضراء

وخرجت أنا وحماري عند تبشير الفجر

وقطعنا أودية ومغازات

ثالثنا ظلّ معنوه يحملنا نحن الاثنين

يمشي بحوافر أربعة ، ويدب برأسين .

ومررنا بقرى ويساتين

وما لاحت ترشيش

وظللنا نمشي حتى ثقلت أجفاني

واستيقظت على ضوء بعشي عيني ، وصوت يدعوني باسمي

أصغيت فلم أتميّز شيئاً في فوضى الأصوات .

ونظرت . . أهلي ترشيش؟

لكن ما بال الأشجار هنا تهذي؟

ونجومك لا تتوقد في عتبات الماء؟

ولماذا أخليت الدور هنا لسوى أهلها من أفاقين ومن غرباء؟

كان حماري يتباطأ ، ينصب أذنيه ، ويشم غبار الأرض (تري أخطأت طريقك أم؟)

ونظرت . . كأنني أعرف هذا النخل يلوح لي بسعائه؟

هذا المسجد!؟ هذا السوق!؟

هذي المرأة بائعة الأسورة الفضية!؟

هذا البيت القائم في مفترق الصحراء!؟

كم يشبه بيتي!؟

هذا المتسول في بابي!؟

كم يشبهني!؟

هل عدت إذن أدراجي

أم أنّ هنالك شيئاً لي

يأبى أن يتسّمى!؟

وتدحرجت إلى بيتي

وأنا أتقلب في ضحكى.

كان حماراً أعمى!

القيروان ، شتاء 2004

6. بعيني محي الدين بن عربي . . بجناحي زمجنين

إلى جينيا

قصر عربيّ في مرتولا ، من لبن فضّي ذهبيّ

منتصب حلو النهر وحيدا ،

طفنا طول اليوم به ،

لا عسس في الأبراج ولا أحد من أهليه .

ماذا لو فتحننا هذا الباب الأخضر سيّدي

باب السرو على مصراعيه

ودلفنا؟!؟

ماذا لو نحن سكنا فيه؟!؟

لكن كيف به؟

كيف؟ وثمة شيء ما ينقصه أو ينقصنا

شيء لا أدريه؟!؟

حين رجعنا في اليوم التالي

(قضيت الليل إلى جنبك أحلم بالقصر وما فيه)

ونظرت ملثا في ضوء الشمس إليه

كان الترنك الأيمن ينقصه حجر

والترنك الأيسر أيضا،

ورأيت القصر- ونحن الاثنين

لم نبرح موضعنا

يستكمل ركنيه

وإذا نحن هنا في موقفنا

وهناك في أعلى الترنكين

منطبعان مكان الحجرين!

كان الوقت صباحا

. والباب على مصراعيه

مفتوح-

حين رأينا ظلينا كجناحي زمجحين

يستبقان الأ فواج إليه.

مرتولا، جنوب البرتغال صيف 2003

7- في أنياب القطعة

إلى غسان

كيف لنا أن نتلاقى؟

وأنا أستيقظ حين تنام

وأنا إذا استيقظت ؟

ولكنني الليلة في الأحلام

استيقظت على صوتك ملهوفاً يدعوني،

فهرعت إلى الباب بكل حرارة روحي

لا شيء سوى قضبان سود في نافذة عمياء

وسرير أبيض خال،

وصرخت صراخك يوم لمحت حمامتك البيضاء

تتلى في أنياب القطعة ؟!

كي أسترجم حلمي

وأراك

لا بد إذن من نوم ثان في نومي.

القيروان، صيف 2003

8- الأوابد تلك التي . . .

الطيور الأوابد تلك التي تتلاعب بالظل والريح،

أو تتسكع عند سفوح الجبال

التي كان يرشقها بحجارة مقلاعه،

ويقول الغبار الذي يتبدد أزرق . . أبيض . . في الريح

ريش ملائكة، سوف يهبطن ليلا إلي،
يهللهلنني، ثم يحملنني في سري
إلى بيتهن وراء الجبال
التي سرقت منه أولى أغانيه،
تلك التي كان يلذرها حبة، حبة،
فلذا أينعت لقطنها الأوابد من يده حبة، حبة،
ثم طارت إلى بيتها في صدوع الجبال
كلما صاح ردي إلي أغاني،
جاوبه ضحك ثم همهمة تتردد في جنبات الجبال
الأوابد تلك التي...

القيروان، صيف 2003

9. بالاسود والأبيض

إلى طاغور ذكرى زهرة الشامبا

قلت لأمي:
ماذا لو عدت إذن طفلاً؟
لأعودنّ إلى حلم من أحلامي
أن أتحول قطاً في غمضة عين.
سأطوف بدارتنا بيتا بيتا
وأنط إلى سطح حيث أطل على التساحات
وأرى الناس أراهم حشداً من نمل أسود أبيض
يغدو ويروح

أو أتسلق شباكاً مفتوح
أترصد دورياً يستوفز في حاشية البشر،
أباغته فأضتم على القلب جناحيه
والأعبه، لكنني أطلقه، وأموء أموء له
حين أرى الرعب المتوثب في عينيه .
وسأسمع همسك « قد كان هنا منذ قليل ! » ،
أو صوتك ملهوفاً يا ابني أين تخفيت إذن؟ أين؟
لا تفجع قلبي - بالله - عليك ! »

أبدا لن يخطر في بالك يا أمي أنني
هذا القطّ الجالس فوق السّجاد إلى قدميك الخافتين
أنني هذا القطّ يدحرج في نزق،
كرة الصّوف البيضاء إليك
أو يكسر فنجاناً
أو يقلب جرة فخار . . . أو . . .
وأرى الدهشة في عينيك السوداوين:
« هذا قط لا أعرفه؟ كيف تسلل للبيت ؟! »
وسأضحك كالقطّ الجذلان
- وأنا أسمع صوتك ينهرني -
« هيا اخرج يا قطّ الجيران
لا ينقصني إلا أنت ؟! »

تم أراك تهّمين إلى الباب ، فأقفز بين يديك
فأنا أخشى - والله - عليك

من نرقي،
فأعود كما كنت إذن طفلاً، أتوسد زنديك
وأقصر عليك
بالأسود والأبيض يا أُمي
قصص الحيوانات .

القيروان ، شتاء 2002

10. استراتيجية الديك

لم يعد الديك كما كان
فقد ضَمَّ جناحيه وغَضَّ القُوت وأخلد للَنوم .

قلت لماذا لا أُنهِّجُ أوقات اللَّيل إذن ، فأقسط أصوات الديك عليها؟

وتسللت إلى سطح البيت هزيعاً .
كانت تمبكتو نائمة تحت سطوح منازلها .
وأخذت أصبح ، وأنفَس في ريح اللَّيل يدين جناحين ،
إلى أن جاؤني ديك في أعلى السور ،
فديك ثان . . .
ثم علا أفق بصياح ديوك ،
كان التَّمبكتيون معي
من سطح في اللَّيل إلى سطح يتنادون ،
وقد مدّوا أعناق ديوك لنهار موعود .
وأنا أعلو بجناحين :
جناح بالمشرق معقود ، وجناح بالمغرب معقود

القيروان ، ربيع 2002

11. هو والحمار

إلى شاهر خضرة ، ذكرى كتاب سري

كلّما سرنا معا والنهر ،
لم تظهر لنا في الماء إلا صورتني مخضلة مرتبكه !
وحماري واقف ينقل عينيه من الماء إلينا
أترى يسأل عن صورته كيف اختفت في الماء أم يضحك مني
ويداري بنهيتي ضحكته ؟!

دمشق صيف 2002

12. هو والهدد

الذي جاءني بالنبأ
وأراني سبأ
وبساتين بلقيس مزهوة في التّربيع بخضرتها
صاحبي
عدته في الوداع الأخير
وهنت في أظافره السود عينا لؤلؤتان
وخبا في جناحيه ضوء ، فلم يرخ لي ذنبا ،
لم يجزّ جناحين ، قال : « ترى كيف صار الجسد ؟
هو قبر يسير بصاحبه أو يطير ! »

قلت: « والموت؟ »

قال: « سينتف ريشي ويلقي بلحمي إلى التمل. »

قلت: « أبصره؟ »

قال: « حاصل أسمائنا. »

قلت: « تبصره؟ »

قال: « عود ثقاب

يترجح في مفرق الريح حتى الأبد. »

قلت: « تبصره؟ »

قال: « لا »

قلت: « كيف؟ ألسن الذي يبصر الماء في باطن الأرض، من شامق؟! »

قال: « لو كانت الأرض لي كالزجاج، إذن كنت أبصرته

ناصبا فقه في التراب. »

أمس مات

صاحبي، وجناحه منطويان

على عدم الكلمات.

القيروان، خريف 2002

13. قط أندلسي

- قط أندلسي ينظر من بلور أسود، يتبعنا في غرناطة طول اليوم

نتسكع في البيازين

يتسكع!

نرقى سلمها الحجري

يرقاه!

نهبط

يهبط!

نحبر نهر «النارو»

يعبره!

نصعد نحو الحمراء

يصعد!

نستثبت في أرييسك أبي عبد الله جناحين

يستثبت!

نوشك أن نتحول عصفورين

يوشك!

من دل علينا هذا القط الأندلسي؟

ولماذا يتبعنا نحن الاثنين؟

حين دخلنا غابتنا الأولى

في ليلتنا الأولى

وفرشت جناح الأعشاب

كنا نقفز من غصن في الليل إلى غصن،

هذا الجلد الأزرق؟ جلدك أم جلدي؟

هذا الصوت؟ رجيع الهرة أم إفراق التحل؟

هلي الفروة تحت الترة؟ فروة هتر أم منجاب؟

كنا في لغة الصلصال الأولى

نخلع أضواء الجسدين

نهبط في الأرض عميقا

نوشك أن نتحول عصفورين

إذ فتح القفّ الأندلسي علينا الباب
وتقدّم يسحب ذيلاً أزرق كالليل!

غرناطة ، صيف 2001

14. أكتوبر يوم لروان

ماذا ينقص هذا الأكتوبر يوم؟

هذي الكرة الزرقاء؟

الموج أم الريح؟

ماذا ينقصه؟

الأسماك به تغدو وتروح

لكن ليس بها نرق الأسماك ويهجنها

إذ تتقاذف ضاحكة في الماء؟

لكأن الأسماك

تسبح ذاهلة فيه

لكأن الأسماك

يوغرها شيء لا أدريه؟

ماذا ينقصها في هذا الأكتوبر يوم؟

أوليس بجنتها؟

والجنت مغلفة أبدا؟

ماذا ينقصها؟ خوف أم قلق؟

أو لابد لهذه الأسماك إذن من صيادين ومن سفن وشباك؟

حتى يصبح هذا الأكتوبر يوم

بحرا تغدو أسماكك ضاحكة فيه وتروح
لا بد إذن للجنة من نار ،
لا بد لها من أفق مفتوح .

القيروان ربيع 2001

15 . استراتيجيّة الذئب الكنعاني

لكأنك تهبط من ليل الملكوت
تنزل غابتك الأولى ، في ليلتك الأولى
الأشجار حوالبك جلوع ذئاب
والأحجار نيوب ذئاب
ونجوم الليل عيون ذئاب !
وكان الأرض تدور الليلة في مغزلها دورتها الأولى !
وكان الماء العذب يؤاخي الماء الملح ،
ويمتزجان معا تحت ضباب !
وكان عناة الليلة تصعد ثمانية درجات الموت التسبع ،
إلى أعلى عليين !
والليلة لا نائمة ، لا صوت سوى أضواء يابسة ،
تترجح في أغصان نائمة ونجوم من طين !

وكانك تخرج من غابتك الأولى ، في ليلتك الأولى !
الأفق حوالبك عواء ذئاب
تتنادى من كلّ جهات الأرض عليك !
تهبّ الليلة ألواح الفخار بأوغاريت ! اقرأها جرسا . . جرسا . .
ينبت لك فكّ الذئب ! اقرأها بعيون الموتى الآتين !

الوهابي: فهرست الحيوان

ينبت لك ناب الذئب! استنفر في دمك اللّيلة كلّ دماء الكنعانيين!
فسيكسو جلدك أنت العاري وبر الذئب، وتجري فيك دماء الذئب،
وتسعى اللّيلة ذئبا في إثر ذئاب!

القيروان، خريف 2000

16. غزال

ثم خيط ضئيل من الشمس، أزرق، ينسلّ عبر الشجر
ويضيء الفريسة، نسريدور بها، يغسل الأرض من ريحها، ويدور، جناحه

منبسطان على الأرض، منطويان
فك يتتبع ماء الحلازين. . أبيض. . أصفر. . حيث الفريسة جرح صغير يفور،
وعينان واسعتان،
وحدها تحفظ السرّ شاحبة كالبراءة، ساهية كالخجر.

لوديف، جنوب فرنسا، صيف 2000

17. مجاز مرسل

جبل لم يلح وسط جبس الضباب
غير رأس وعين
قلت لا بدّ أن العصافير وهي معلقة في الشحاب
تساءل عن ساقه كيف غارت؟ وأين؟

حاجب العيون (القيروان)، شتاء 2000

18. هو والكلب

إلى صاحب الحكاية نصّا على نصّ

أمس قبيل غروب الشمس

نخرجت وكلبي تنسكع أو تنتزه في الطرقات .
أحكمت زمام الكلب إلى رسغ يدي
أعرف أنّ الكلب ابن الكلب له عادات غير العادات
قد يجار أو ينغظ أو يفلت
وهو يرى كلبة جارتنا تنتزه في هذي الساعة بالآلات .

الحق أقول أنا أتخلص من نافذتي
فإذا أبصرت بجارتنا تخرج والكلبة ، ناديت على كلمي
وخرجنا مثلهما تنتزه أو تنسكع في الطرقات .

وعلى كلّ فانا أحكمت زمام الكلب إلى رسغ يدي
وخرجنا تمشي في الشارع محضوفين بأشجار النخل على جنبه .
كنت حزينا بعض الشيء ،
وكلبي كان حزينا أيضا بعض الشيء ،
فجارتنا لم تخرج هذا اليوم على عاداتها
والكلبة لم تنبح في هذا الوقت على عاداتها .

كنت أدير بقية أغنية ، والكلب يسير ورائي في مقوده
أتوقف إذ يتوقف ،
أمشي إذ يمشي ،
أتلقت إذ يتلقت ،
وهو ورائي ، يتبع أنفه ، يستقرئ رائحة الأرض ،
يحتمل ما يترقق منها بيديه ورجليه
أو يقفز نحوي يلحمني أو يتشممني
فأرقصه وأناغيه .
(هو يفهمني وأنا أفهمه
فلنا لغة واحدة بكمااء
لغة من أجراس خافية وإشارات

لغة الماء الجاري في الماء

لغة نحن تعهدنا جرسا . . جرسا . .

صوتا . . صوتا . . من سنوات .)

الحق أنا لم أفهم كلي هذا اليوم،

فقد ألقى بقرن أذنيه

يحك اليمنى باليسرى ويصترهما

أومات إليه ، استمهلني

ناديت عليه ، فلم يابه لي .

(قلت لعل به شيئا لا أدريه ؟)

أم هو يصغي لهيسيس النسغ الصاعد في صمت التخللات ؟

أم أن الأشياء له تستمى

فيستميها في لغة أخرى لا تحويها أجراس أو كلمات ؟)

حتى أعياني

فجلبت المقود ، لم يتحرك ،

وجلبت . . تفرس في بعيني ذئب (هل أبصر كلبة جارتنا وتشمم رائحة الأنثى ؟)

وبدأنا نتجاذب منشدين إلى الأرض معا

وأنا أتلقى . . أتقوس . . أوداجي ناتئة ، ولساني يتدلى

وإذا بي أنهاوى

وأنا أنبح ، ملقى في الأرض ، عليه : « اتركني يابن الكلب . اتركني ! ؟ »

والكلب ابن الكلب يجرجرني محطوم الوجه ، ملقى في وعاء الطرقات .

القيروان ، شتاء 2000



ثلاث قصائد

عبدالكريم كايد

القبو

إلى ممدوح عدوان ذكرى القبو الذي سكناه معا في منتصف الستينات

-1-

تلك أبراجنا في الطريق
تُطلّ على البحر
ندخله ،

عبدالكريم كايد، شاعر من العراق

ونوصد أبوابه ،

ثم نُشرعُها

ونعودُ إليه . .

نعودُ إلى ذلك القبو

قبوك

تذكرُهُ . . ؟

وهو يلمعُ كالبرج

في ساحلٍ

في دمشق البعيدة

في ساحةٍ

في دمشق البعيدة

.....

أين دمشق ؟

-2-

في الطريق إلى البحر

أو

في الطريق إلى القبو

كم ضعتُ !

كم ضاعَ !

- ممدوح أين تُرى نحن ؟

يسبقني في الظلام

وأسبقه . . .

مسرعين إلى حانةٍ

في الطريق إلى البحر

أَحْمَلُهُ وَهُوَ يَضْحَكُ
يَحْمِلُنِي وَهُوَ يَضْحَكُ
مَبْتَهَجِينَ
وَقَدْ نَشَاجِرُ
وَحَشِينَ
مَفْتَرَسِينَ
وَقَدْ لَا نَرَى فِي الطَّرِيقِ
إِلَى بَحْرِنَا الْقُبُورِ
أَوْ
قُبُونَا الْبَحْرِ . .
ذَلِكَ . .
سَوَى جِثَّةٍ لِفَرِيقٍ

-3-

فَجَاءَ
نَهَجْرُ الْقُبُورِ
نَلْمَحُهُ عَالِيًا
نَصْعَدُ الدَّرَجَاتِ إِلَيْهِ
وَنَلْهَثُ
- مَمْدُوحُ أَيْنَ تُرَى نَحْنُ؟
مَحْضُ سَمَاءٍ
وَنَافِذَةٌ
وَعَسِيلٌ يَلُوحُ بَعِيدًا
وَوَجْهٌ مَلَائِكٌ يُطَلُّ
وَنَحْنُ الْفَقِيرَانِ

أين المدينة؟

زرقاء

تلك السماء

وأزرق بحرك في ذلك القبو

أين هو الآن بحرك؟

بل أين قبوك؟

أين؟

-4-

مرّة

جاءت امرأة في ثياب الحداد

إلى القبو

فاستيقظ البحرُ

وانسلَّ

كاد يلامسُ أطرافها

فنهرته محترساً

واعترضتْ

كانت امرأة في الثلاثين

غارقة بالسواد

وكنْتُ هناك

على ساحل البحر

كنتُ هناك

على ساحل البحر

كنّا وحيدين

نبحث عن أثر في العراء

خاتمة :

ممدوح

حملتك هذي الليلة

- حين تركنا الحانة -

كالطفل

على كتفي

لكن من يحملني الآن

وقد عدتُ

إلى قبوك

مقروح القدمين ؟

ولائم الحداد

إلى جبار فرج الذي شيعناه في كوينهاكن يوم 2-2-2006

الدفن

تطلعُ الشمس

أو تغربُ الشمس

أو ...

وسط أزهارٍ من شيعوك

وأزهارٍ من ودعوك

وأشجارٍ من قدموا من بعيدٍ إليك

وتبقى ..

أبدًا

فوق قبرك تتلجُ بيضاء

تلك السماء

أ نقطعها

سائرين إلى القطب

نحمل نعشك أبيض . . ١٩

.....

.....

بعد قليل

ستأتي ملائكة

قد تفضل الطريق

صوت أول

ثلاثون عاماً

وأنت تعد الخطى . .

وتقول : " غداً "

و " غداً "

لن يجيئ

وخلفك تلك البلاد البعيدة

تلك البلاد

- ثلاثون عاماً -

" سأبلغها

- قلت -

حتى وإن . .

ضلّني النجم

حتى وإن "

ثُمَّ أَفْقَيْتَ ظِلَّكَ مُسْتَوْحِشًا

يَسْأَلُ النِّجْمَ :

« أَيْنَ الطَّرِيقُ ؟ »

طَرِيقَكَ ذَاكَ

الطَّرِيقُ الْبَعِيدُ

الْبَعِيدُ

الْبَعِيدُ

الَّذِي لَمْ يَكُنْ

طَائِرُ الثَّلَجِ

أَنَا طَائِرُ الثَّلَجِ

مَنْ يَدْخُلُ غَابَتِي

فَلَنْ يَخْرُجَ مِنْهَا أَبَدًا

لِيَالِي ذَوَابَاتُ سُودَاءِ

وَنَهَارَاتِي أَعْرَاسِ

لَا أَعْرِفُ مِنَ النَّارِ غَيْرَ أَحْطَابِهَا

وَمِنَ الشَّجَرِ غَيْرَ أَحْزَانِهِ

السَّمَاءُ حَجَرِي

وَالْهَوَاءُ أَنْبِي

وَلْأَحْبَابِي الْغُرَبَاءِ

أَعْدَدْتُ وَلَائِمَ تَحْتَ الْأَرْضِ

أَنَا طَائِرُ الثَّلَجِ

أغنية طائر الثلج

يا للموتى
من أحياء !
يُضضون الوقت
بالصمت
فإذا جاء ..
الليل
وأغفى السهل
وأرغفتِ الآذان ..
الغابات
خلعوا الأكفان
وهاموا في الطرقات
يغنون
العاقل منهم والمجنون
العاقل منهم والمجنون

جوقة الناديين
حتّام تُرى
نُبدل راياتِ الأكفان
وأكفاناً بالرايات ؟
أيدينا المقطوعة
تمتدّ هنا
تمتدّ هناك

إلى الصدقات

من يبصرنا ؟

ذهب الناعون

وجاء الناعون

وما زال الأموات

ينتظرون

وينتظرون

صوت ثان

البيوت محدبة

- قال -

واطة

تبلغ الركبتين

أأدخلها ؟

كيف ؟

- يا للمدينة بعد ثلاثين عاماً ؟

أأجتاز أوحالها شبحاً

وأصافح أمواتها

يلتقون بأحيائهم ؟

أين أبصرتهم قبل ؟

.....

.....

- من أنت ؟

يسألني عابر

يتطلع في بعينين ميتين

وعيمي

وأمضي

وأعبرها شبحاً يتجول

وسط مدافنٍ واطنةٍ

ويوت محلبةٍ

ركدت في المياه

نهاية مقترحة لـ (ولائم الحداد)

في محطةٍ مهجورةٍ

هبط اثنان

قال أحدهما :

- لا أرى مدينةً أبداً

قال الآخر :

- لا أرى بشراً أبداً

ثم جاءهما شبحٌ

ليقودهما إلى السماء

خريف موشكٍ على الرحيل

الخريف الموشك على الرحيل

يصبغ بالأصفر...

أقدام الأشجار

ذلك المتقاعد المزين بالنباشين

هو أنا

وقد علقت في صدري

أوراقٌ خريفٍ صفراء

لماذا ترى تتسع المقبرة

كلّما أقبل الخريف؟

في خريف العمر

ما أقسى اليتيم !

ورقة واحدة

دمعة واحدة تتعلق بالغصن . .

دمعة الخريف

تحت مطر الخريف

ترتعش الأوراق . .

صفراء

مبلّلة بالدمع

مطرٌ أم دمع ؟

مطرٌ أم دمع ؟

الخريف

يطلّ من النافذة

ويرحل

أجنحةً في الهواء

تصطفق الآن

مصطبة

غطتها الأوراق

لا تزال تنتظر

في البرد

لا أحد يمرّ

غير حماماتٍ تنقل كالأحجار

فجأة . . .

يدخل سنجابٌ

فتضطرب الساحة

الأشجار وحيدةٌ

تتطلع في الليل وتصغي . .

لمن تُرى . .

تصغي الأشجار ؟

شتاءٌ مفاجئٌ

أوراق تلطّخها حمرةٌ

إنها دمُ الخريف

خريفٌ يقاتل حتى آخر ورقةٍ

خاتمة :

الشتاء يُطلق قذائفه :

القذيفة الأولى : أمطار

الثانية : رعد

الثالثة : برد قارس

الرابعة : عواصف

الخامسة

وهو لا يكلّ أبداً

ياله من محاربٍ قديم



الغريب في أيقونته

غسان زقطان

صبا وحجاز
عاشقان لهذا المكان الخفي
فقط عاشقان
وناي وحيد
وجنيتان من الماء
تستوقفان الكلام العفي
وتستأثران بروح المجاز
كأننا دخلنا إلى الناي
من غفلة
بين سهو الصبا
وشرود الحجاز!

غسان زقطان، شاعر من فلسطين/ رام الله

حفر على الخشب¹

1

في منزل الصَّبَّار
أُكْمِل ما بدأْتُ

2

روايةً للموتِ والموتى
وفصلاً في شؤون الطير

3

بيتي رحلتي والريح بابي
والنوافذ ما رأيتُ

4

خسرتُ أموالِي
وظلتُ فطنتي

5

أعمى بصير عند عَشِّ النسر
ينحت عزلتي لتحبني الأنواع

6

لاطفْتُ الضباع

ولم أُنقِ بسواي

7

لا أرضاً تركت لكِ أعود

ولا طريقاً لكِ أصل

8

في منزل الصبار، حين صحوتُ

كان لديّ اسم كامل

ويدان من ذهب

«وفي حلٍّ من التذكار

كنتُ»

الغريب في أيقونته

الطبيعة التي تركتني دون أمل

وذهبت لتيسر في الحقول

بيوتي المتروكة في ذكريات الآخرين ومآثرهم

الفتيات على المرفأ

بنوايا سيئة ينتظرنني

حلم الذهب في بريته

ورغبة الضبع في وجاره

السرو الذي أحصيته

والطرق التي طويتها

تبتعد وتشابه

فيما أتذكر وأنسى

أنا الذي بالغت ، كثيراً ، في كل شيء

أذهب وحيداً كما ولدتني أمي

لأجلس في أيقونتي

ممرات قديمة

ألا أصابعها ، لم تنم

كانت هناك معلقة في التذكر

ترتق أحلامهم تحت ضوء خفيف

بينما

جرس واحد كان يطوي الطريق إلى بيتها

جرس صابر كان يصعد من جهة التل

جرس واحد كان يعرج خلف السياج

ومقبرة المسلمين

ويعبر في خلوة الجن والميتين الذين ينامون

عند الينايع في طرق الطير

جرس واحد للنساء الغريات

والأميات القليلة والصيف

للثياب القديمة والكتب المدرسية

والصينية الميتين على سدة السقف

جرس واحد يصعد التل خلف الزمان القديم

وخلف الشعجيرات في السفح

حيث الكلاب القديمة مطوية في الحكاية

والدور ملمومة في الهواء المصير

جرس واحد كان يندمها باسمها وهو يصعد

ربما كي يرى الهاء معقودة فوق حرش الصنوبر!

أغنية الرماة في «شو»

1

فلاحون على طرف التبرية

ينتظرون وصول النهر

شماليون بأيديهم مراوح من قش ملكتي

ينتظرون رماة منسيين

وخيلاً منهكة تتعثر في السبخات

2

في المعبد البوذي

تتراكم الأغنية المريرة للملك «بونو»

ومسيره الجنود في «شو»

وفي الممرات التي ضيّبتها أدخنة البخور

يصرخ الرماة على البرية

ويصل لهاث خيول أنهكها السير

«... ها نحن هنا، نجمع أولى براعم السرخس

ونقول متى سنعود إلى أوطاننا

نحن الذين هنا لأن الـ «كين نين»

هم أعداؤنا

وليس لنا أن نخلد إلى الراحة جراء هؤلاء المغول»

خالية من الآلهة تلك الأغنية وصافية

ممتلئة بالمباغثة

وشجن الجنود ومشغل الملك ومآثر الرماة

الرماة الذين يتجولون إلى الأبد في البرية
ممجدين كما يلقى بكلمات الملك وثنائه

3

في الليل نسمع اصواتاً وحممة خيول
وثمة عربات لا نراها تترك آثار دواليها
على الأرض الموحلة

نخبة الحرس الذين ذرعوا البرية
وتتبعوا الإشارات
قالوا، ليس هناك سوى لهات الخيل
وتنهذ رجال أقوياء

وليس سوى آثار الدواليب
ويراعم السرخس التي تمشي في الهواء
على مستوى كتف رجل بالغ

كان مسيرة كاملة من الرماة يقودها ملك
تذرع على غير هدى، هذه البرية!

شباك «ستيفاني»
يشرف الموت على البيت الذي في «عين مصباح»
كشرفة

المناديل على ريحانة البيت المعلق.

التساييح التي جاءت من الفجر مع الناس
ولم تصعد على الأدراج.

أفكار اليمامات على السور
وموسيقى النحاسيات في المخفر
والشرطي في العشرين من غزة
يشكو لصبي القرن:
لم اطرُق على شباك أمي منذ عامين!

المصليون على مهل
وفي الأعلى، وراء التين،
شباك الفرنسية أزرق.

حفر على الخشب 2
غابني أعدائي
باعوا حصائري الشمعية ومساحي الملونة
لعابري الظلال
وتجار الخان

في الخان خلدني تاجر الخنطة
وشربت نبيذاً مغشوشاً على ضوء خافت
، كانت الساقية البدينة تنظف فخذيها وراء البراميل
الخشبية وزوجها الخبيث يدلني على الغرفة القذرة في الأعلى،

خانني أصدقائي في الظهيرة
ورأى أطفالي ضحكة الضبع على النافذة
حين اشتعل القش في العلية

فتحوا باب الخطيرة في غيابي
وأطلقوا البغل والمجول والثور
وخلطوا الدقيق بالملح

هزّت الكلاب التي أطعمتها من طريقي
وتركت نباحها على القلع والشوك
وثياب الجار وابتنه الذئبتين

بلا فائدة
حرثت ثلاثين سنة
وأطعمت أصدقائي
وغفرت لجيرانني سرقاتهم ووشاياتهم السوداء .

بلا فائدة
حملت الماء إلى بيوتهم

والعلف إلى عجلهم
والخمر إلى موائلهم

بلا فائدة
تركت سراجاً على المنحدر
وطبقاً مغطى بالحليب والسمن على العتبة .

الذي وجلته صدفة في المرأة
الذي وجلته ، صدفة ، في المرأة
في طرفها المعتم عملياً

كان هناك ، وحيداً ، يفكر بك
ويتوّد إلى عزلتك

الذي ، لأنك بحاجة إلى رقة . لا أكثر .
ناديته من عتمته
وأطعمته بيديك

كنت تناديه فيأتي
وتشير له فيشب على قدميه

وما إن تدبر ظهرك حتى يحلجك بعيني ضبع
قبل أن يعود إلى زاويته في المرأة

الآن تتذكر ذلك كله

لأن ثمة وقتاً طويلاً عليك تزجيتته هنا

وأنت تخلق من المرأة

من طرفها المعتم، تحديداً،

فيما هو جالس في مقعدك

بطعمك بيديه

ويسقيك

ويناديك فتأتي!

صورة المنزل في «بيت جالا»

عليه أن يعود ليخلق تلك النافذة

، ليس واضحاً تماماً،

إذا كان عليه أن يفعل ذلك

الأشياء لم تعد واضحة

منذ أن فقدها

وبدا أن حفرة انفتحت في مكان ما منه!

أنهكه إغلاق الثغرات

وإسناد الأسيجة

ومسح الزجاج

وتنظيف الحواف

ومراقبة الغبار الذي ، منذ أن فقدها ،

بدا كما لو أنه يستلرج ذكرياته إلى أفخاخ وخدائهم!

مثل خديعة تبدو طفولته من هنا!

أنهكه ، تماماً ، تفقد الأبواب
ومصاريع النوافذ
وأحوال النباتات
وتنظيف الغبار
الذي لم يتوقف عن التدفق
إلى الغرف والأسرة والشرافى والأواني
وأطارات الصور على الجدران!

منذ أن فقدوها وهو يجلس في بيوت أصدقائه ، الذين يتناقصون ،
وينام في أسرهم
بينما الغبار يأكل ذكرياته «هناك» .
... عليه أن يعود ليفلق تلك النافذة
النافذة العلوية التي غالباً ما ينساها في نهاية الدرج المؤدي إلى السطح!

منذ أن فقدوها
وهو يمشي دون سبب
الغايات الصغيرة للنهار لم تعد واضحة أيضاً .

كما لو أنه هي
فكر في ذلك الإحساس!
الذي يشبه أن تحمل طوال الرحلة حقيبة سواك وروايته
دون أن تنتبه
بينما روايتك تموت عند خط البداية

وتجف في أنحائها الإشارات والوجوه والمواعيد الملقوفة بعناية
بانتظار أن تحدث!

فكر أيضا:

انه حمل رواية ميت
أو شخص لم يأت أصلا

خطأ ما حدث هناك عند خط البداية
خطأ صغير يراكم عتمته بصبر ميت ودأبه

كان عليه أن يعرف
عندما كان الموتى يفتحون أحلامه ويدخلون إليها
بتمهل العارف ورييته
، موتى لم يلتق بهم من قبل ، أو هكذا خيل إليه ،
ولكنهم يواصلون الدخول بهيئاتهم المشوشة!

كان عليه أن يعرف
عندما سأل المرأة التي وجدها بالمصادفة ، في الشرفة
تسقي زهور الخبيزة ، عن اسمها . . .
كانت ترتدي قميصاً رجالياً ، تذكر انه ابتاعه من تاجر جوال
في الصيف ، وخفّاً منزلياً
وكان هناك ما يشي بقدوم وجودها ونزاعته!

أو

عندما ، استثناء الضابط ، هكذا وهو ينكش أمنانه ،

من دورية منتصف الليل ، تلك التي أبيت دون رافة على
بعد أمطار من الساتر التراي!

أو الرائحة

الرائحة التي توقظه في الصباحات ، الشتائية تحديداً ،
الرائحة التي لها عينان آسويتان تحيطان به مثل نبع وتواصلان بعث
فراشات ملونة إلى قلبه

أو

عندما رأى نفسه على الضفة الثانية للبحيرة ، كان يرتدي
ثوباً خفيفاً من الحرير الأزرق وثمة نساء يضحكن في الأجمة
كانت هناك ، أيضاً ، امرأة لم يتبين وجهها تواصل تذكره وتبعث اعترافاً
مشوشاً بلنوب يكاد يعرفها ، عثرات ومصافحة سريعة يد باردة على
كتفه العاري . . . صوت يتقدم من المنعطف أو الضوء في الشقة المجاورة التي مات ساكنها
الوحيد منذ أسابيع . . .

هنا كان الأمر يلتبس عليه غمماً ويبدأ العشب بالتناول
حتى يغطي ضحك النساء على الأجمة ، وتتكاثر رائحة النعناع وجذور القصب لتفصل
المكان برمته عما حوله ويبدأ ذلك الإحساس
بإحاطته فيجد نفسه وحيداً في ذكرياتها ، المرأة ،
كما لو أنه هي!

لست وحيداً في البرية
في جبل النجمة ، عند الحرش ، ميسوقفني الساحر
حيث يمر تعبر منه مراكب ذات قلوب سود

يجلس فيه الموتى قبل الفجر بأردية سوداء وأقنعة من قش
تعبر منه الطير

ويسبح فيه ضباب أبيض، بوابات تُفتح في الأجمات
وثمة من يتحدث في المنحدر
وتسمع أجراس وخفيف من أجنحة تخفق

يشبه أن الغابة تعبر فوق الجبل وتترك أثلاماً في الليل

... وفلاحون، وصيادون وجند منهولون،

مؤايون، آشوريون وكرد ومماليك وعبريون بأدعية

من مصر ومصريون على عربات الذهب

شعوب من جزر بيضاء وفرس بعمامات سود

وثنيون فلاسفة بطوون القصب

وصوفيون سعاة خلف العلة . .

خفق الأجنحة بهجر الغابة نحو حواف العتمة

في جبل النجمة، عند الحرش

كأن صلاة الغائب تفرش سجادات النقية

حيث يُرى الأخلود إلى أقصاه

وتعبر رائحة البحر المحروثة مثل حصاد الجن

محاذرة في الشق وتلمع أدعية الرهبان

فألمح أشباح المجلومين تنام على أشجار السرو الهرمة .

في جبل النجمة، عند الحرش

سأسمع صوتاً مألوفاً وقديماً

صوت أبي يلقي بالنرد الى جهتي

أو

مالك وهو يجر حصاناً أشقر في المرتبة

صوت حسين البرغوثي النائم تحت اللوز
كما أوصى في المتن

وصوتي:

لست وحيداً في البرية !

طردت اسمك هن بالي

أمبرتو أكابال: صوت المايا

«حين ولدْتُ
قطروا دمعا في عيني
ليكونَ بصري
بحجم آلام شعبي»
أمبرتو أكابال

بعد أربعة قرون أعقبت الغزو الإسباني لغواتيمالا، فُرض الصمت خلالها على شعب الكيشي مايا، وتعرض تراثه للطمس والتشويه والتزوير، بعد أن دُمّرت مدُنُه، واستُعبد أبناؤه، وأجبروا على الدخول في دين الفاتحين، ينبعث صوت الشاعر الهندي الأحمر أمبرتو أكابال حاملاً ذاكرة الأسلاف الذين علّموه «قراءة البرق ليعرف مواعيد المطر»، وصارخاً بالآلام إخوانه وأبناء شعبه المقهور، ليصبح حضوره، كما يقول الناقد ماريو مونتيغورتي توليدو «أعظم حدث أدبي شهدته الساحة الأدبية الغواتيمالية في السنوات الأخيرة»، وليغدو أكابال المولود في مومستنانغو / غواتيمالا، سنة 1952، أحد أبرز الأصوات الشعرية في بلاده والقارة اللاتينية، ويتكرّس حضوره عالمياً، فيحتفي به النقاد والدارسون في مختلف البلدان، وترجم أعماله إلى اللغات الفرنسية، والإنجليزية، والإيطالية، والألمانية، والبرتغالية، ويحلّ ضيفاً على الجامعات الأمريكية

والأوروبية، ليحاضر عن تجربته الشعرية، ويتوّج كل ذلك بفوزه بعدد من الجوائز المهمة: جائزة (كانتودي أمريكا)، عام 1999م، التي تمنحها منظمة اليونسكو؛ جائزة (بليز سندرار الدولية في الشعر)، سويسرا، 1997م؛ جائزة (بازوليني)، إيطاليا، 2004م؛ وأرفع جائزة أدبية في غواتيمالا تحمل اسم الأديب ميغيل أنخيل أستورياس (الحائز على جائزة نوبل عام 1967م)، والتي رفضها قائلاً: «لا يشرفني أن أتسلم جائزة تحمل اسم شخص أهان الشعب الذي أنتمي إليه»، في إشارة إلى كتاب أستورياس (القضية الاجتماعية للهنود الحمر)، الذي وصف فيه حضارة المايا بأنها حضارة منحلّة.

يكتب أكابال شعره، أو بالأحرى يفكر به أولاً بلغته الأم الكيتشي مايا، وهي لغة شفاهية، ثم يترجمه بنفسه إلى الإسبانية سعياً منه لتحقيق التواصل مع الآخر، ورفضاً لأي تأويل قد يربط شعره برؤية إثنية ضيقة. وهو، في انفتاحه على العالم، يظلّ شديد الوفاء لآرث ثقافته الأم التي تعرّضت للتهميش طويلاً، بفعل ثنائية المهيمن والمهيمن عليه التي أفرزها التاريخ الكولونيالي للبلاد.

تمثّل تجربة أكابال مثلاً ساطعاً للوضعية القلقة والإشكالية التي يعيشها كاتب تعرّضت لغته الأم للإقصاء من فضاء الأدب، فوجد نفسه مضطراً، كي يعبر عن نفسه، إلى استخدام لغة المهيمن، بكل ما يحمله ذلك من شعور عميق بالاغتراب، إذ تظلّ ثمة مسافة لا يمكن تجسيرها ممتدة بين الخبرة الشعورية أو الوعي بالذات والعالم لدى الشاعر، وبين الوسيط اللغوي الذي يفترض به نقلهما. هذا الاغتراب هو الذي يجعل الشاعر يصرخ: «أنا دي الكلمة وأريدها بلغتي الأم». أمام هذه الوضعية، يسعى أكابال في كتابته لامتلاك اللغة المهيمنة أولاً - ثم يمارس عليها نوعاً من العنف لجعلها قادرة على حمل تجربته الوجدانية والروحية والثقافية، وليفتّخ خطابها السائد عبر تضمينها قيم ثقافته الأصلية المقموعة وتمييزاتها. «وتتجلى هذه الاستراتيجية في شعره عبر ممارسات نصية تؤشّر على المقاومة المستترة التي تبديها اللغة الأم، من قبيل: المجاورة بين عناصر شفاهية وأخرى تنتمي لثقافة المكتوب، تكرار أصوات الطيور والحوانات مثلاً، (بلغت هذه الممارسة حدّها الأقصى في قصيدة بعنوان «الطيور» يكتفي فيها الشاعر بذكر أسماء الطيور بلغته الأم مكتوبة بالحروف اللاتينية)؛ أو تضمين النصّ الإسباني كلمات من لغة الكيتشي مايا مترجمة ومفسّرة حيناً، ودون ترجمة أو تفسير حيناً آخر؛ أو تكييف حضور المعتقدات والأساطير

أكابال: طرقت اسمك من بالي

والتصورات الكوثية الهندية ؛ أو الإصرار، فيما يخص الموضوعات الشعرية، على كتابة «هنديات» كان بعض النقاد الرسميين قد رفضوا أشعاره بسببها، مطالبين إياه بالتحول عنها، سعيًا منهم لزرحة منظومة الكتابة السائدة واختراقها ؛ أو وضع الأسس المتنافزة والآيديولوجية للثقافة المهيمنة (الدين والتاريخ) موضع المسألة، عبر خطاب يستفيد من المفارقة الساخرة والتمثيل الأليغوري... إلخ.

لكن المبهّر، في تجربة أكابال، أنّ هذه الممارسات النصّية تحضر على نحوٍ بالغ العفوية والصفاء، ودون أيّ ادّعاءاتٍ معرفيّة أو مبالغٍ تقنيّة، فهي تستند في بعدها المقاوم وطبيعتها الاحتجاجيّة، إلى رؤيةٍ للعالم تغذّيها ثقافة الكينشي مايا بتقاليدها الشفاهيّة، ومعارفها الخاصّة (تقويم المايا، النظام العدديّ، المرجعيّات المكانيّة والزمنيّة، المعتقدات والأساطير، الأغاني والموسيقى)، فالحكايات، التي كانت تروىها الأمّ في صغره، هي التي جعلته يتعلّق - كما يقول - بفنّ القول، وهي التي غدّت خياله بالصور والاستعارات، كذلك تغدّى شعره بتراث جدّه توماس أكابال، الذي كان يصبرُ على استخدام التقويم، ذي المئتين والستين يومًا المعتمد لدى المايا، في تحديد مواعيد البذار أو الزواج بين شبّان القرية وبناتها، والذي أورثه أيضًا عزف الماريмба، وعلمه كيف يقرأ لغة الطير، ووشوشات النهر، وكيف يقيس قوّة الريح. لكنّ خصوصيّة تصوّر الهنديّ للعالم تكمن في أنّه يتناقض جوهريًا مع تلك الرؤية الغربيّة التي سعت المركزية الأوروبيّة إلى فرضها وتكريسها باعتبارها كوثيّة، ففي سياق مغايرٍ لنهج غربيّ تأسّس فلسفيًا على الفصل بين الأنا والعالم، لم تنظر ثقافة المايا أبدًا للإنسان منفصلًا عن الطبيعة، ولم تعتبرها خصمًا أو آخر يجب تطويعه والتحكّم به ثمّ استغلاله، بل رأت في الإنسان ابنًا للطبيعة، وجزءًا منها. لهذا يتردّد في قصائد أكابال صدى تلك الوحدة المتناغمة مع العالم، حيث ينجح الشاعر صوته للنهر والشلال، للطائر والنبع، للشجرة والنار... فيضفي عليها حضورًا معرفيًا وانفعاليًا عبر لغة نضرة، شفافة، بعيدة كلّ البعد عن الحذلقة والتعقيد، تنجح على نحوٍ باهر في منحنا الإحساس بتلاشي الحدود بين العالمين الداخليّ والخارجيّ في لحظات تنويرٍ شعريّ مذهش:

«التأثر جائئة

تطفئ حزن الحطب

تُنشِله

غناءها الحماسي.

الخطب مثقلاً،

يستمتع بشغفٍ

حتى ينسى

أنه كان شجراً».

إن قصيدة أكابال لا تستدعي منا قراءة عقلية متحفزة أو استنفاراً لخبراتنا التأويلية، فهي تخلو من التفلسف الذهني والغموض المفتعل. إنها قصيدة صافية، مفتوحة العينين على جمال العالم وأسراره، وعلى آمال الإنسان وآلامه؛ ومعرفة أولى لا تكتفي بتأمل مفردات الكون والوجود بل تتماهى معها مؤاخية بين الذات والعالم. هي دعوة للاستسلام لفتنة خاطفة تعبر عن نفسها عبر صور وإيقاعات يتردد صداها في أعماق اللاشعور، وتقوص بعيداً في ذاكرة الحياة، والشاعر في تبنية للبساطة خياراً واعياً «أريد أن أكون بسيطاً كشجرة، بل كلّوح من الخشب» (هو الذي قرأ خير ما في التراث الإنساني من نتاج شعري ومثله) يختار كتابة القصيدة القصيرة التي تُذكر بقصيدة الهايكو، وبالقليل من الكلمات يلتقط ما لا يرى وما لا يسمع من الناس الذين كُمنّت أفواههم، كما يلتقط كل تناغم وكل تواطٍ خفي بين الكائنات:

«كانت البومة تصبح

لم يستطع القمر النوم.

سَدَّتْ الرِّيحُ مَنْقَارَ الطَّائِرِ

وابتلعته الليل».

هذه البساطة هي أبعد ما تكون عن طفولية سحرية قد يتسرع القارئ المتعجل بالقول بها، انطلاقاً من ذائقة شعرية اعتادت درجة معينة من التجريد في الشعر وألفت عدداً من الأساليب والتقليعات الحديثة وما بعد الحديثة، أو استناداً إلى معايير تقع خارج السياق الثقافي واللغوي والجمالي الذي ينتمي إليه الشاعر، متكررة بذلك لقيمة شعرية وإنسانية رفيعة، ولحساسية إبداعية متجذرة في تراثٍ يمتد لأكثر من ألفي سنة.

أكابال: طردت اسمك من بالي

إلى جانب الطبيعة، يحضر البشر في شعر أكابال. يحضر أبناء شعبه الستة الملايين من الهنود الحمر، سواء أكانوا في قراهم التي تنتشر خلف هضاب غواتيمالا وفي أعالي جبالها الشاهقة، أو في المدن التي هاجروا إليها طمعاً في لقمة العيش فلم يجدوا إلا الظلم والاستغلال. يقول أكابال: «من الطين ينبع شعري، من الحياة الريفية، من خطاب الهنود المقموع، من أنات النساء عند الولادة أو حين يقمن بطحن الذرة»، فكما يعبر الشاعر صوته للألم / الطبيعة، يفعل الشيء ذاته مع أبنائها، فيعبر صوته للفلاح والخطاب، للعتال والحادمة، ولسائر المهتمشين من البشر. يفعل ذلك دون زعيق قد تملّيه ضرورات تقع خارج الحساسية الشعرية، فهو حين يتحدث عن تلك الشرائع الاجتماعية، فإنما ينطلق من تجربته الذاتية الحميمة كهندي أحمر عمل في طفولته وشبابه حطاباً وعتالاً، وقاسى شتى صنوف الاضطهاد. عن هذه التجربة يتحدث الشاعر، في نص قدم به لمجموعته «بعيون بعد البحر»، 1999م، ارتأينا أن ننقله هنا لما فيه من إضاءة لعالم الشاعر وتجربته الفريدة.

الغياب المستعاد

لم أعش طفولتي بسبب فقر والدي، وجاءت الحرب الأهلية في بلدي لتسرقتني من شبابي؛ أما ضرورات البقاء فقد أيقظت إحساسي المبكر بالمسؤولية، وسحقت سنّي عمري الأولى. القرن الحادي والعشرون ينتظر وراء المرأة، والمرايا تريك ما هو خلقك أيضاً. تعود بعض الذكريات إلى البال. هي ليست سيرة، بل خواطر أستعيدها إذ أكتب هذه السطور.

مع بلوغي السادسة من عمري بدأت أساعد أبي في حمل الحطب والأخشاب. كان نصيبي عادة ثلاثة أعضان أو أربعة، وشيئاً فشيئاً جعلني الحبل أدرك أيّ يؤس كتنا نعيش. ذهبت إلى المدرسة لسنوات قليلة. كان أبي يقول إن عليّ أن أتعلّم كتابة اسمي حتى لا يسخر مني، حين أكبر، أولئك الذين يحتقروننا فقط لأننا أقرب إلى الطبيعة.

كنت قد بلغت الثامنة من العمر سنة 1960م، عندما رأيت عن قرب كتب المعلم في المدرسة.

أثار انتباهي واحدٌ منها على وجه الخصوص بسبب لون غلافه الأمامي: كان مائلًا إلى الصفرة ويحمل رسمًا لطفلين باللون الأسود، فيما كان الغلاف الخلفي بلون التراب. شرعت أتصفح الكتاب الذي ضمّ الكثير من الصور. قرأت صفحاته الأولى فشددتني، ودون تردّد سرقته.

كانت تلك خطوتي الأولى في الرحلة الطويلة مع حياة الموسيقار الألماني يوهان سباستيان باخ، التي يرويها الكتاب. لقد عانيت كثيرًا من أجل إخفاؤه، فلو وقع في يد أبيّ لَنِلت نصيبِي من العقاب. أمّا المعلّم فلم يكتشف أنّني السارق.

في سنّ الثمانية عشرة تركت المدرسة، وفي العاشر من أكتوبر 1964م حزمت قميصين وبنطالين، وودّعت أمي مغادرًا إلى العاصمة لأعمل هناك مع أحدهم بترتيب من أبي. كنت أبيع السكاكر والعلكة في الشارع رقم 18. بعد أيام قليلة من وصولي اكتشفت متجرًا للكتب. كان اسمه السلسلة الذهبية. في نهاية اليوم كنت أقف أمام واجهة المحلّ متأملًا الكتب. استرعى أحدها انتباهي. كان غلافه يحمل رسمًا لوجهٍ مربع، وجهٍ يتشظى. تساءلت: ترى، عمّ يتحدث هذا الكتاب؟ تخيلت أن الأمر لا بدّ متعلق بمجانيين، بموتى، أو بساحرات. كان الكتاب غريبًا ومخيّفًا لكنّه جذبني إليه. مرّت ثلاثة شهور أو ربّما أربعة قبل أن تواتيني الشجاعة لأدخل وأسأل عن سعر الكتاب. «كويتزان وخمسون سنتًا» قال التاجر. بمشقة بالغة وفرت المبلغ واشترت الكتاب. طيلة الأيام التالية، همّت في عالم أوسكار وايلد وصورة دوريان جراي. في الفترة ذاتها تعرّفت إلى مؤلفات ديستوفسكي، واستيفان تسفايغ. لقد غدّت قراءة تلك الكتب، التي عدت إليها في مناسبات أخرى، لاشعوري، وربما كانت السبب في ذلك الحلم الذي رأيته فيه أولّف كتابًا. حين استيقظت قرّرت أن أنفد ما جاء في الحلم. كتبت أبياتًا من الشعر على قصاصات من الورق جمعتها إلى بعضها، وقمت بخياطتها بنفسِي. حملتُ ما أسميته «كتابي» من مكان إلى آخر إلى أن ضاع فانتهت اللعبة. كان ذلك إبان فترة انتشار الشائعات حول حدوث اضطرابات في البلاد. في قريتي كانوا يقولون «ثمة صخب»، إشارة إلى بداية الحرب الأهلية في غواتيمالا.

لم أمكث في المدينة طويلاً، فقد عدت إلى قريتي في العام 1965، حيث بدأت العمل مع والدي في صناعة المنسوجات من صوف الماعز وبيعها في المدينة. توفي أبي بعد ذلك بسبع سنوات، فواصلت صناعة المنسوجات لأعيل أمي وإخوتي الصغار.

أكابال: طردت اسمك من بالي

بعد ذلك تكثفت حملات التجنيد الإجباري، لكنني لم أجد بسبب إصابة في إحدى ساقي، ومع أن حالتي كانت واضحة لا تحتاج دليلاً، إلا أنه كثيراً ما توجب علي الذهاب إلى مقر القيادة، حيث كنت أضطرّ لإنزال سروالي وإثبات إصابتي في كل مرة. لقد عشت ذلك الإذلال في أعماقي، وكان عليّ أن أخرج مرارة الإحساس بالعجز أمام جيروت القادة العسكريين. في كل مرة كنت أغادر، كانت النظرة على وجه أمي ليلة الرحيل أشبه بصلاة، كما لو كان ذلك الوداع الأخير. كانت تشيّعني في الصباحات الباكرة وهي تنير طريقي بمشعل من خشب الصنوبر الصمغي، وأنا أحمل صرّتي على ظهري. حين كنت أعبّر الجسر المكوّن من جذعي شجرة، كانت تقف على ضفة الوادي حابسة أنفاسها، وما إن أجتزّ الجسر حتّى تودّعني بكلمات أخيرة، فأمضي لركوب الحافلة. حين أنذكر هذا كله تأخذني الرعدة. خطوة متعثرة واحدة كانت تكفي لتودي بي إلى قاع الوادي.

كانت الحرب، في تلك الفترة، قد امتدّت إلى معظم أرجاء البلاد، وكانت الرحلة من مومستينانغو إلى العاصمة سفرًا مرعبًا. كنّا جميعًا غرباء كما في حلم مزعج. لم يكن أحد يتحدّث في الحافلة أثناء الرحلة، ولم يكن المرء ليعرف من الذي يجلس إلى جانبه، وحتّى لو عرف فإنّه سيلتزم الصمت. كان التزام الصمت يعني أن تمّد في وجودك دقائق إضافية.

على طول الطريق، كنّا نرى مناظر مروّعة. ذات مرة، رأينا على حافة الطريق نحو عشرين جثة عارية وقد ارتسمت عليها آثار طعنات الخناجر. في مرة أخرى جاء كلب من الوادي حاملاً بين أسنانه ذراعاً بشرية. انقضت ليالٍ كثيرة لم أستطع فيها النوم. أحياناً، كنت أشعر بأمان أكبر حين يكون الجو غائماً، فقد بتّ أخاف ظليّ، غير أنّ ذلك لم يكن أول معرفتي بالخوف. كنت أعرفه بالمعنى الثقافي، فأنا أنتمي لثقافة الخوف. ثمة شيء يعرفه الجميع في تلك البلاد، لا يرى لكنّه يعيش معنا، شيء يقف له شعر الرأس، أو أنّه لفرط طاقته يجعل قلوبنا ترتعد. لكنّ هول الواقع، الذي نعيشه، جعل خوفنا يبدو باهتاً أمامه. كان يخطر للمرء أن يرحل بعيداً، لكن إلى أين؟ كثيرون متّارحلوا مشياً على الأقدام، واستطاعوا عبور الحدود إلى البلد الجار، المكسيك. لكنّ آخرين لم يكونوا قادرين على ذلك، فاختاروا البقاء متخفّين بين الناس، وهكذا عدت إلى العاصمة لأصبح عاملاً في المصانع. لم تكن المعاملة السيئة، التي تلقّاها هنالك، مختلفة كثيراً

عن تلك التي يتعرّض لها الفلاحون في الإقطاعات الكبرى والمزارع على شواطئ البلاد: الظلم والاستغلال.

في كلّ مكان، كنت تستشعر الرعب والحقد. واستمرّت الحرب. كان ذلك عام 1980.

في تلك الفترة، كان الكتاب صديقي: تعلّمت أنّ القراءة فعل خشوع، فأنت حين تنتهي من قراءة كتاب لا تعود الشخص الذي كنته قبل القراءة. كانت الحياة صعبةً آنذاك، فتيّس وجهي وتشقّق بملح الدمع.

بدأت أكتب قصائد شعرت من خلالها بحاجتي للعودة إلى الطفولة. في كلّ قصيدة كنت أستعيد طفولتي، أو بالأحرى أحاول أن أستعيدها، أحاول استعادة القرية التي كنت أجوبها لأنقل الرسائل أو الحاجيات، أو لمجرّد متعة المشي فيها تحت أشعة الشمس أو تحت المطر، كما أحاول استعادة سنّي الشباب التي ذبلت وأبلاها العمل.

يسألونني أحياناً: بمّ يشعر رجلٌ لم يكن طفلاً في يوم من الأيام؟ فأجيب: بالجوع. لهذا أحبّ الذكريات. هكذا هو الفقر، يجعلك تشعر بأنك بالغ وأنت طفل، فلا تدرك الفرق إلّا بعد حين، حين تخور قواك قبل الأفول.

أكتب بضمير المفرد المتكلّم، لأنّي لست في موقع من يتحدّث باسم الآخرين. لكنني أتاثر كثيراً حين يأتي أناس من شعبي إليّ قائلين إنهم يشعرون بأنّ كتاباتي المتواضعة تمثّلهم. أنا على يقين من أنّ شعري لا يمثل ثورة في الأدب الغواتيماليّ أو العالميّ، لكنني أدرك أيضاً أنّي لست نبأً شيطانيّاً يظهر ليلاً ليخفي مع الصباح. إنني أكتب وأحدّث دون ضغينة أو مرارة، وكلّ ما أفعله، أفعله من قلبي.

قصائد مختارة

«العدالة لا تتحدث لغة الهنود الحمر
العدالة لا نهبط حيث يسكن الفقراء
العدالة لا تتعل الأذية التي نتعلها نحن
الهنود الحمر
ولا تمشي حافية القدمين
على دروب هذه الأرض»
أمبرتو أكابال (وردة الأكفان الصفراء)

الدمعات

حين وُلدتُ
قطروا دمعاً في عيني
ليكون بصري
بحجم آلام شعبي.

البعيد

في هذه البلاد الصغيرة،
كل شيء بعيد جداً
القوت،
الأبجدية،
والثياب

صلاة

في الكنائس،
لا نَسْمَعُ
غيرَ صلاةِ الأشجارِ
وقد صارت مقاعد.

النار

النارُ جاثيةٌ
تطفئُ حزنَ الحطبِ،
تُنشِدهُ
غناءَها الحماسيَّ.
الحطبُ متقدِّمًا،
يستمعُ بشغفٍ
حتى ينسى
أنَّه كان شجرًا.

المطر

أمسِ التقيُّتُ غيمةً،
كانت تبكي.
قالت إنها جاءت بالماءِ إلى المدينةِ،
لكنَّها تاهت.
فتسَّتْ عن جبالٍ وأوديةٍ لتروِّيها،
لكنَّ المدينةَ كانت قد ابتلعت كلَّ شيءٍ.
حافية القدمين، وحيدةٌ وحزينةٌ عادت.
سكبت مطرها فوق الريفِ،

فاحتفت بها ببغاوات وشحارير،
وشرعت الضفادع بالغناء .

الأوراق الميتة

الأوراق الميتة

رسائل حبٍّ تؤدُّ الأشجار نسيانها

لكن آه !

ثمّة أوراقٌ جديدةٌ تنمو

كلّ مرّةٍ أكثرَ خضرةً .

آه يا عشقَ الغايةِ

المتوحّشةِ،

العصيّةِ على النسيان !

ذكرى

أحياناً، أسير القهقري ؛

تلك طريقي في التذكّر .

لو كنتُ أمشي قُدماً فقط،

لما استطعتُ قولَ شيءٍ لكِ

سوى

معنى النسيان .

النهر

جائئةً على حصيرةٍ،

منحنيةً على الحجرِ،

أمّي تغسلُ

تغسلُ

تغسل .

أختي الصُّغرى ، ملتفة بأوراقِ الصفصافِ ،

ترقدُ في سلةِ القَصَبِ ،

وأنا جالسٌ على كومةِ قشٍّ ،

أتأملُ

كيفَ يمضي الماءُ ،

ويظلُّ النهرُ !

الجواب

«أن تحفرَ الأرضَ

بيديك ،

أن تتضمَّخَ بعطْرِها ،

أن ترفعَ وجهَكَ إلى السماءِ ،

وتننِّمَ الهواءَ . .

ذاك هو السلامُ»

أجابت الجلدة .

اللوح

أودُّ أن أكونَ بسيطًا

كشجرةٍ ،

بل

كلُّوحٍ من الخشبِ !

جدور

لا أعرف أيّ زهرة غريبة هو قلبي،
جدورها ممتدة من المساء إلى الصباح.

عند كل وداع

يكون عليّ اقتلاعها

ويا له من ألم !

البراعات

البراعات نجومٌ خرت من السماء .

النجومُ براعاتٌ لا تقوى على السقوط ،

فتشعلُ أنوارها وتطفئُها

كي تدومَ الليلَ كله .

اسمك

اسمك

كان يتظرني

في الركنِ جالساً

على

حجر...

لخلق

طائرٌ أنا ،

أخلقُ فيّ .

بعيداً
ما هو أمامي
لا أحتاجُ إلى رؤيته،
لأنه قريب .
يقولون
إن لي عَيْنين من حُلُم
إن لي عَيْنين من حَزَنٍ
وإن . . .
لست أدري ا
عيناى هنا ،
لكنْ نظرتي
ترحلُ بعيداً .

وأنا أمشي
سرتُ الليلَ كُلَّهُ
باحثاً عن ظلي .
كان قد توحَّدَ بالعممة .
أوتيووو . . .
إنه قَيُوطُ*
سرتُ .
توو توو توو كووود
إنَّها البومةُ .
واصلتُ السيرَ .

سوس ، سوس ، سوس
إنه وطواطٌ يقرضُ أذنَ خنوصٍ**
مع طلوعِ النهارِ
كان ظلي هائلاً
يغطي الطريقَ كُلَّهُ .

* ذئب صغير الحجم يعيش في القارة الأمريكية .
** حيوان لاحم من الفصيلة السنورية .

شجرة
يا شاعرة !
يا كاتباً أخضر .
كم من الشعر بين أوراقك !
كل من حط على أغصانك
صار من المغنين .

الأيام
الأيام كلها
نكاد لا نشعر بها ،
لكن ثمة أيام تأتي
ولا تنسى .
هذه
نسمع خطاها قادمة
مع أنفاس الريح .

ساعة النجوم
لم يحدث أن تأخرت الشمس ولا القمر
عن موعدهما .
لقد وصلت إلى قلبك
ساعة النجوم .
لأمس ولا غدا .
بساطة :
اليوم .

أمي!
كم شاخت يدا أمي!
إنهما أقدمُ منها!

حين استيقظت
ذاتَ يوم
رأني الخالقُ وحيداً
وحيداً تماماً .
فأغرقني في السُّباتِ
وجعلني أحلمُ تحت أوراقِ الليرة .
ثم انتزعَ ضلعاً من ضلوعي . . .
حين استيقظتُ ،
كانت أمامي
— جميلةً ، عاريةً ،
من صلصالٍ وذرة ،
ولها عطرُ الغابة —
كانت أمامي :
قصيدي .

الشجرة العارية
مُرعتُ لأخبرَ أمي
أن شجرةَ الدُّراقِ تبكي .
ضحكت أمي
- إنها تبدلُ ثوبها فقط .

شجرة الدراق
كانت تنزف أوراقها الجافة.

اضحك
فلتنضح قليلاً
لَمْ تَظَلْ . . . تحديق فقط
كما لو كنت أصم ؟
لأنت أشبه بصخرة
نبتت لها عيان .

المرأة
هذا الصباح
استيقظت الشمس خضراء كالزمرد .
سرحت الأشجار وحول النرة شعورها .
والفتيات الصغيرات
كالعادة -
اتخذن من البركة مرآة .

ذكريات
الحزن الذي أحسّه الآن
يشبه الحزن الذي
أحسّته في صغري :
شرب أبي حتى الثمالة
فمننا على الرصيف .

هو كان معي
وأنا كنت وحيداً تماماً .

العنّاب
كلّما رأيتَ زهرةَ العنّاب
أو أكلتَ من ثمره
تذكّر دموعَ فتاةٍ
كانت تدعى عُنّابة .
فتاةً، لثلاث تسلم نفسها
عنوةً لغريبٍ
لجأت إلى جلع شجرةٍ
عاشت فيه العمر كلّهُ .
مذاك ،
وشجرة العنّاب تبكي كلّ عامٍ أزهاراً وردية .
لقد اختارت هذا اللون
لأنّ دموعها دموعُ عذراء
وقبلاتها :
نمازٌ من دم .

الكلب
يتشمّم هنا وهناك
يقعي ، يحكّ ذيله
يرى كلبة
فيلحق أنفه ثمّ يمضي خلفها
ويضيع .

يدخل أحد البيوت

يدلقون عليه الماء

فيمضي راكضاً

هو مُلك الجميع وملك لا أحد.

يرفع رجله

يبول على جذع شجرة،

على حجرٍ

أو على عُرض الطريق.

ينبح لأنه يريد ذلك

ويواصل التجوال

بذيل مستقيم

الشلال

يغني الشلال

بصوت الغابة

من القمة

إلى القاع

ثم يمضي

بخطى وثيدة

عبر الأراضي القاحلة

إلى أن ينفجر بالبكاء.

من أجل هذا

ليس فقط من أجل النجوم،

ليس فقط من أجل القمر

أحبُّ الليل .
تنعق البومة
تطير الخفافيش
وتُشعُّ الديدان اللامعة . . .
في العتمة
يتوقف الزمن .
بل ويتملكني الإحساس بأنني أسير بالقلوب !
من أجل هذا . . .

شعر أبيض
القمر
مصباح الليل ،
النار البيضاء
الضوء المشع بالبياض .
كانت جدّتي تقول للنسوة الحوامل :
« لا تخرجن بالمشاعل المتقدة
في الليالي المقمرة
لأن شعوركن -
سَيَبْشُرُ قبل الأوان » .

القمر
القمر ،
حزينا بسبب وحدته
رغم حياته بين النجوم
متأرجحاً في السماء ،

يتحرَّق شوقاً

للعيش على الأرض .

ولذا

ينام في كلِّ بركة .

لقاء

التقينا على الطريق .

لو أنَّ أجدادنا لم يسلكوا الطريق ذاته

ربما ما كنا التقينا .

لست أدري أي الأمرين كان خيراً .

عَفَّتْ الرِّيحُ أَثَارَ خطواتكِ

لكن مذكاً

ظلَّ صداها يتبعني .

شهوة

كم تمنيت غداً بعيداً

يكون فيه الأمس مستحيلاً

لا أحرق فيه الذكريات

كما تهرقُ النارُ أعوادَ الليرة ،

ولا أكابدُ أَلَمَ الوقتِ إذ يمضي

ويغدو النسيان فيه ، كلَّ مرة ، أصعب .

تنهيدة

منذ توقفتنا عن السير على هذا

الدرب الصغير . . .

— هل تذكرين تقافز الدوري؟

لقد ضاق الدرب،

ضاق

ضاق

حتى صار يكفي فقط

لمرور تنهيدة

طردت اسمك من بالي

طردت اسمك من بالي،

وتركته في الدغل.

لملمته الهواء وحمله إلى قاع الوادي.

وأنا بدأت أنسى.

لكنه ارتطم فجأة بالصخر

وارتد نحوي:

أخذ المطر يغني

وعاد اسمك إليّ باكياً.

الحزين

أفضل أن يكون حزني طبيعياً.

إذ لا يفصلني عن الموت سوى الصمت.

آه، يا لهؤلاء الفرحين!

كي يصلوا إلى الموت

لا بد أن يعرفوا الحزن.

هناك

من حيثُ أتيتُ ،
هو المكانُ الوحيدُ
الذي يمكنُ للمرمِ فيه
أن يُسِكَ بالليل
كَمَن يُسِكَ بِشُرْفَةٍ
كي لا يَسْقُطَ في العتمة .

بعد اليوم
منذُ اليوم تبدأُ المسافَةُ ،
غداً ستكونُ هنالك دموعُ ،
وأهاتُ واسمُ ،
ومن ثم
آهاتُ واسمُ ،
ولاحقاً
سيكونُ اسمُ فقط .

حجارة

ليست الحجارةُ صمّاءَ .
إنها تلتزّم الصمتَ فقط .

نشيّد ملوّن

تَهَبُ أوراقُ الأشجارِ الصوتَ لونا ،
لذا فإنّ نشيّد العصافيرِ
أخضرُ .

الظلّ

ظلّ:

ليلٌ صغيرٌ على قدميّ شجرةٍ.

الألوان

الألوانُ في منسوجاتنا

لا تشحُّبُ.

إنّها تشيخُ فقط.

واحدٌ منهم

ليس للفقراءِ أصدقاءُ،

بل رفقاءُ دربٍ فقط.

أصلحتُ حذائي القديمَ

وسِرْتُ لا أملكُ في جيبي سِتّاً

إنّني أعرفُ الجوعَ

وأعرفُ العشبَ الذي يصيرُ حسلاً

في الأفواه التي جفَّ ريقُها.

أنا من أولئك الذين

كلّما مشوا

ابتعدت أحلامُهم أكثرَ.

مع ذلك،

أنا من أولئك الذين

لا يدفنون الأملَ.

الآثار

حيثُ يَضَعُ المرءُ قَدَمَهُ
يبقى الأثرُ،
وتحفظُ الأرضُ هذه الذكرى .
يرحلُ الجسدُ
وتبقى الذكرى .
يودّعُ المرءُ الحياةَ
ولا يموتُ .
الحياةُ ذاكرةُ الموتِ
والموتُ ذاكرةُ الحياة .

وقت

فليمرَّ الوقتُ بي،
فأنا لا أريدُ المروءة .

المبشر

الريحُ تحملُ
عبرَ أضرحةِ الهنودِ الحمرِ
صوتَ الكاهنِ الكيتشي:
«إخوتي، سوفُ نقرأُ
في مسدسِ القديسِ بابلو
من أجلِ السكاري...»

الأسئلة

طويلةٌ هي الطرقُ
حين يمضي المرءُ فيها مثقلاً بالأسئلةِ
وحلّها الحياةُ
تجيّبُ على أصعبِها .

تلة الموتى

تأتي الريحُ مرّةً أخرى
كانت قد جاءت مرّاتٍ كثيرةً ،
وكم مرّةً ستأتي بعدُ
محمّلةً برائحةِ الدّمِ ؟
تلةُ الموتى :
يا لحزنِ الطيورِ بين أغصانِ السروِ العتيق
لعلّها أرواحُ أسلافنا
تبكي فيما نظنّها تغني ،
فهي الأخرى
هنديّة .

تقديم وترجمة وليد السويركي

القافية هي الأصل

ديمة شكر

«ولجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيئاته ضروب هيئات المعاني الثلاثة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً». «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» حازم القرطاجني

في القرن الثاني للهجرة، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170 هـ) علم العروض الذي يميز به صحيح الوزن من فاسده، والفروق بين الأوزان الشعرية في العربية، وما يُشترط لكل من شروط، فالعروض إذن هو المقياس الفني الذي تعرض عليه الأبيات الشعرية لتتأكد من صحة وزنها¹.

ويحظى عمل الخليل، بمكانة رفيعة ترقى إلى مصاف العبقريّة شبه المقدسة. ذلك لأن الخليل قام «بمفرده» باستنباط الأوزان وتصنيفها ضمن بحور محدّدة، بلغت خمسة عشر بحراً. كما أنه

ديمة شكر، كاتبة وباحثة من سوريا/ دمشق

وضع كل مصطلحات العلم وقوانينه. أي أن الخليل أرسى قواعد العلم وأسس دفعة واحدة من دون تدرج، والأهم من دون أن يسبقه أحد إلى ذلك. ونتيجة لهذا العمل الفذ، قيل إن الخليل فتح باب العلم وأغلقه من بعده. لأن جميع ما كتب في هذا العلم بعد الخليل، دار في فلك نظريته المتميزة بتجريدها لإيقاع الشعر العربي (اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي). فلم يقدر أحد أن يخالف الخليل في ما جاء به. ولعل بعض الاستدلالات والملاحظات والانتقادات «الخفيفة»² اللاحقة على نظريته، لم تقدر في نهاية المطاف أن تمس جوهرها مطلقاً، فهي أصلاً لم تقم على أساس مغاير جذرياً للأساس الذي أقام عليه الخليل علمه، وإنما بنت نفسها من نوع من التوازي الخفي مع النظرية الخليلية المحكمة، فظهرت تلك الأخيرة كمرجع أساسي في تبيان صحة تلك الاستدلالات والملاحظات³.

لكنّ الثابت أن الخليل وضع هذا العلم بعد أن كانت القصيدة العربية قد اكتملت واتخذت شكلاً واضحاً لا لبس فيه. فهو لم يضع علماً إلا للقصيد، لا للرجز ولا للرمل ولا لسجع الكهان، أي لا لتلك الإرهاصات الأولى - إن جاز التعبير - للقصيدة العربية.

وأرغب هنا بتسليط الضوء على بعض نقاط الاختلاف والاتفاق بين سجع الكهان والرجز والرمل من جهة، والقصيد من جهة أخرى. فالسجع أقصرها⁴، والقصيد أطولها، أما الرمل والرجز فيقعان في الوسط من ناحية طول المقاطع. أما من ناحية الوزن، فالسجع غير موزون، والرمل ينوس بين الوزن واللاوزن⁵، والرجز موزون، وقد يأتي على وزن بحر الكامل أو الهزج أو الرجز أو السريع⁷. أما القصيد فهو الموزون وفقاً للبحر الشعري كلها.

تجمع القافية بين هذه الأشكال أو الأطوار المختلفة، إذ إنها ترد دائماً في نهايات «السطور» سواء أطالت أم قصرت. ونظراً لأهميتها فقد خُصصت كتب بأكملها للبحث فيها. إذ هي الركن الأقدم في بناء الشعر العربي⁸ والأكثر استمرارية. وسأحاول هنا البحث في أمور تخص الإيقاع أو الجرس في الشعر العربي من خلالها. إذ فضلاً عن الأهمية التي تكتسبها القافية من خاصتي القدم والاستمرارية، فإنها تقوم بدور رئيس في بنية البيت الشعري العربي، إذ تنسج مع العروض⁹ والضرب¹⁰ علاقات مكنية، تبين إلى حد كبير أن دورها يتجاوز بكثير إيقاعها المتكرر في نهاية كل بيت.

يتحدد البيت الشعري بعدد معين من التفعيلات، والتي تختلف تبعاً للبحر ولنوعه (الثام،

المجزوء، المشطور، المنهوك)، وتلعب فيه القافية دوراً مزدوجاً فهي تحمّده «معنوياً» وتقفله إيقاعياً¹¹ من ناحية، ومن ناحية أخرى ترتبط القافية وزنياً بالضرب، أي بالتفعيلة الأخيرة من البيت التي تشاركها «المكان»، على نحو يترآكب فيه الضرب مع القافية فيفيض عنها أو يفيض. وبدوره يتحدد الضرب من خلال العروض أي التفعيلة التي تقع تماماً في وسط البيت الشعري، وبصورة أدق التفعيلة الأخيرة من قسمه الأول.

تُحدد العلاقة بين العروض والضرب والقافية «إيقاع» البيت الشعري، ذلك لأن لكل منها دوراً رئيساً في تكوينه. تعتبر العروض مبدئياً أقوى من الضرب، إذ إنها تُحدد ما سيكون عليه، حيث يقال عن بحر الطويل مثلاً إن له عروضاً واحدة لها ثلاثة أضرب. و«الشعر كله أربعة وثلاثون عروضاً وثلاثة وستون ضرباً»¹²، أي أن العروض ثابتة بينما الضرب متغير، مما يبرر إلى حد كبير لم العروض من دون الضرب أو القافية هي التي أعطت اسمها للعلم برمته، ففي الأمر دلالة واضحة على ارتباط العروض به «الشكل»، أي بالقصيد، أو ما يُعرف بالبيت التقليدي الموزون المقفى. تشكل هذه الحالة التي تؤثر فيها العروض بالضرب وزنياً جلّ الشعر الذي استنبط التحليل منه أوزان البحور الشعرية. وعدا عن التأثير الوزني الذي تمارسه هذه التفعيلة، فلا أثر تمارسه مطلقاً من ناحية التجانس اللفظي مع الضرب أو القافية في هذه الحالة، الذي يطلق فيها على البيت اسم البيت المصمت¹³ أو المتشاكس¹⁴.

يوجد لدينا بالإضافة إلى البيت المصمت، نموذجان آخران: البيت المقفى والبيت المصروع. حيث تتساوى العروض والضرب قوة في حالة التقفية، فلا يفرض أحدهما الآخر وزنياً، بل يتساويان من ناحية الوزن ويتمثالان من ناحية الروي أو التجانس اللفظي، وتُعرف هذه الحالة حسب العروضيين بـ «مماثلة العروض للضرب في الوزن والروي دون زيادة أو نقصان»¹⁵. أما في حالة التصريع، فتكون العروض كالضرب في لفظه ورويه وإعرابه¹⁶، وبصورة أدق «تكون العروض تابعة للضرب تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته»¹⁷. وفي هذه الحالة الأخيرة، تختل موازين القوى، إن صح التعبير، ليصبح الضرب هو المؤثر في العروض لا العكس كما جرت العادة. والفرق بين الحالتين أن «التصريع اضطرار إلى تغيير العروض بالنقص أو بالزيادة لتشابه الضرب، بينما لا تكون المماثلة بين العروض والضرب في التقفية إلا في الوزن والسجع، ولا محوج للزيادة أو النقص»¹⁸.

فرضت العلاقات المتشابهة بين العروض والضرب والقافية إذن ثلاثة نماذج للبيت الشعري العربي، وعادة ما نجد البيت المصروع أو المقفى في مطلع القصائد أو عند الانتقال من غرض إلى آخر، يقول ابن رشيق في كتابه العمدة: «وسبب التصريح مبادرة الشاعر القافية ليُعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير مثور، ولذا وقع في أول الشعر. وربما صرّح الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حيثئذ بالتصريح إخباراً بذلك وتنبهاً عليه»¹⁹.

تستوقف الناظر في كلام ابن رشيق أعلاه، العبارة الأولى التي تعلل وجود التصريح - ويمكننا إضافة التقفية كذلك -، فالتجانس اللفظي بين العروض والضرب، يلعب دوراً أساسياً في التفريق بين الوزن واللاوزن، أو بين الشعر والنثر، من حيث إنه «يوحى» بأن تفعيل العروض تدلّ على القافية آن تجانسها لفظياً، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، يحمل معنى لفظ «الضرب» في طياته مفتاحاً آخر، إذ إنه يعني المثل. وعليه، فإن الضرب يماثل العروض بصورة ما، غير واضحة تماماً. لكنّها تتعلق بشكل مباشر بـ«القصيد». خاصة وأن مكان الضرب من البيت الشعري هو مكان القافية ذاته، ممّا يفضي إلى صلة قوية بين العروض والقافية. فالعروض تتميز بدقتها من ناحية الوزن، أي من ناحية عدد المتحركات والسواكن فيها، وهو الأمر الذي طالما ميّز القافية وأعطاه صفتها التجريدية الدقيقة. فالقافية عند الخليل، وكما يذكر غير مرجع في علم العروض²⁰ هي «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»²¹. وتتميز العروض كما القافية بقدرتها على فرض «وقفة» معينة عندها. والسؤال الذي يفرض إجابة ملحة، يتعلق بالضبط بتلك الوقفة الخاصة التي تميز القصيد أي بالعروض، فما أصلها؟ أكانت قافية؟ ألهذا السبب احتفظت بروقتها؟.

لا نستطيع الإجابة بدقة علمية عن هذا السؤال، ذلك لأن ما وصل إلينا من علم الخليل يخص القصيد لا ما قبله. بيد أن كتاب القوافي للأخفش (215 هـ) يُعين الحدس على الإجابة، إذ يعتبر من أقدم الكتب المؤلفة في باب القوافي إن لم يكن أقدمها إطلاقاً²²، وفيه يستقر الأخفش على أنها آخر كلمة في البيت بعد أن يُقَدَّ تعريفات أخرى سابقة تقول بأنها تارة هي الحروف، وتارة هي كلمتان، وتارة هي البيت، وتارة هي النصف الآخر من البيت²³، واللافت أن الأمثلة التي يسوقها تحمل التباساً، إذ هو يستخدم - بالنسبة للحالتين الأوليين - النصف الأول من البيت للدلالة على

القافية (مطلعه). وفي مواضع أخرى من الكتاب يقوم بالأمر ذاته، بينما يقوم المحقق بوضع النصف الثاني من البيت في الحاشية (تمامه). أي أن القافية لدى الأخفش، وإن كان واضحاً في تعريفها، إلا أن سوقه لأمثلة شعرية عنها مستنداً إلى العروض بدلاً منها مثير للاهتمام. والجدير بالملاحظة بأن قسماً كبيراً من الأمثلة التي يستند الأخفش إليها في كتاب القوافي، هي أبيات شعرية مقفاة أو مصرعة، فضلاً عن الأراجيز، وبصورة خاصة أراجيز رؤية بن العجاج الراجز الأموي الشهير. والناظر في أراجيزه لن تفوته بالطبع ملاحظة أن أبيات «قصيده» كذلك، مقفاة أو مصرعة على الدوام، لكنها بالطبع قصائد حقيقية، وهي تستمد شرعيتها بالانتماء إلى «القصيدة» لا الرجز من خلال أمرين مهمين: الأول هو طول تلك القصائد، ومقاربتها لمواضيع مختلفة تماماً عن الرجز القديم أي التلبية²⁴ أو الرثاء²⁵، والأمر الثاني، الأكثر أهمية ودلالة هو طول البيت الشعري، أي أن أبيات تلك القصائد هي من الرجز التام المحكم بناءً، والمحترم للعلاقة الدقيقة بين العروض والضرب والقافية.

وبكلام آخر، تلعب العروض دوراً رئيساً من حيث الفصل «معنوياً» بين قسمي البيت في حالتي التصريح والتفعية. لكن قراءة الشعر الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية (الجاهلي، والإسلامي والأموي)، تبدو في حالة البيت المصمت وكأنها لا يمكن أن تتم «إيقاعياً» إلا حين تتوقف لثانية بين قسمي البيت، وكأنما القسم الأول منه يمثل «صوتاً»، إن جاز التعبير، يفسر ما فيه القسم الثاني ويوجب عنه. فلو أخذنا جاهلياً، لما استطعنا عند قراءته إلا التوقف عند انتهاء القسم الأول من البيت²⁶:

أَمَاوِيٌّ إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِعَ وَيَقْبَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
أَمَاوِيٌّ إِنِّي لَا أَقُولُ لِسَالِئِلٍ إِذَا جَاءَ يَوْمًا حَلٌّ فِي مَالِنَا نَزَرُ
ولو أخذنا مخضرمًا إسلاميًا²⁷ لحدث الأمر عينه:

أَوْلَادُ جَفَنَةٍ حَوْلَ قَبْرِ أَبِيهِمْ قَبْرِ ابْنِ مَارِيَةَ الْكَرِيمِ الْفَضِيلِ
يَسْقُونَ مِنْ وَرْدِ الْبَرِيصِ عَلَيْهِمْ بَرْدَى يُصَفِّقُ بِالرَّحِيقِ السَّلْسَلِ
كذلك لو أخذنا أمويًا لوجدنا أن التوقف عند العروض، ضرورة يفرضها الإيقاع:
أَلَا كَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبْيَتُنْ كَلِيلَةٌ يَجْنِبُ الْغَضَا أَزْجِي الْقَلَاصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَا كَمْ يَقَطِعِ الرِّكْبُ عَرْضَهُ وَلَيْتَ الْغَضَا مَا شَى الرِّكَابُ لِيَالِيَا

ونحن نعلم أن للعروض اسماً آخر، قليل الانتشار، لكنه يحمل في طياته دلالة، إذ يقول ابن رشيق: «الفصل هو آخر جزء من القسم الأول وهي العروض أيضاً، وجاء في اللسان « وإنا سمي فصلاً لأنه النصف من البيت²⁸»، (والجدير بالذكر أن المعري استخدم هذا الاسم في عنوان كتابه «الفصول والغايات»). إذ إن هذا الاسم يحمل معنى انقطاع أو فصل معين بين نصفي البيت الشعري. فما هو هذا الانقطاع؟ وهل هو انقطاع يفرضه تفعيل العروض وزنياً، أم أنه فصل آخر يتعلق تماماً بشكل «القصيد» الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية؟. لعل الإجابة تكمن في كتب البلاغة، إذ يقول السكاكي عن الفصل في مفتاح العلوم²⁹: هو ترك الربط بين جملتين، إما لأنهما متحدتان صورةً ومعنى أو بمنزلة المتحدثين، وإما لأنه لا صلة بينهما في الصورة أو المعنى. ومثال ذلك قوله تعالى: «ولا تستوي الحسنة والسيسة، ادفع بالتي هي أحسن». فجملة ادفع مفصولة عما قبلها، ولو قيل «وادفع بالتي هي أحسن لما كان بليغاً». وبناءً عليه، يتضح إلى حد ما معنى «الفصل» باعتباره فصلاً يطلال التركيب النحوي للجملة، وكأنما يقسمها إلى جملتين. فإذا عدنا إلى القصيد الجاهلي مثلاً، استطعنا أن نرى بصورة جلية كيف أن تفعيل العروض، تلعب دوراً كبيراً في الفصل بين جملتين، فضلاً عن دورها الوزني. وبكلام آخر تلعب العروض دوراً رئيساً، إذ فيها تتقاطع نهاية الجملة أو وقفها المعنوية (الوقف الذي يفرضه انتهاء الجملة) مع الوقفة الإيقاعية الناشئة عن الوزن. ففي بيت امرئ القيس مثلاً:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتحملي

نجد أن الوقفة المعنوية التي يفرضها التركيب النحوي للجملة (مطيهم) تتقاطع مع الوقفة التي يفرضها تفعيل العروض وزنياً. وبكلام آخر تتراكب وقفتان عند نهاية النصف الأول من البيت أي العروض: واحدة وزنية وأخرى معنوية ناشئة عن التركيب النحوي للجملة. فإذا تذكرنا أنه يمثل حالة البيت المصمت، حيث تؤثر فيها العروض بالضرب وزنياً وتخالفه من ناحية التجانس اللفظي، لأدركنا معنى القصيد، إذ هو يُخفي التجانس اللفظي بين العروض والضرب، بيد أنه يحتفظ بوقفة خاصة به تشبه وقفة القافية الركن الأقدم في الشعر. مما يفسر قول ابن سلام الجُمحي «إِنَّمَا قَصَّدَتِ الْقَصَائِدُ وَطَوَّلَ الشَّعْرُ عَلَى عَهْدِ عَبْدِ الْمَطْلَبِ وَهَاشِمِ بْنِ عَبْدِ مَنَافٍ»³⁰، وهو يحدد الشاعر الذي قام بذلك إذ يقول: «وكان أول من قصَّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبي»³¹، أي خال امرئ القيس، أو خال القصيدة الجاهلية. لكن الأهم أن معنى القصيد لدى

شكر: القافية هي الأصل

الأخفش سيستوي تماماً «أما القصيد فالطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، وهو ما تغنى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف»³².

من الصحيح أن ليس كل الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، يتميز بالوقفة الخاصة عند نهاية القسم الأول من البيت، بيد أنها كثيرة الورد فيه، والأمر لافت للانتباه حقاً. فإذا أضفنا إلى ذلك أن كل النقاد قاموا بمدح التصريع والتقفية في مطالع القصائد تحديداً وعند الانتقال من غرض إلى آخر³³، وهي الحالة التي يظهر فيها الفصل واضحاً بين قسمي البيت، لأدركنا سر كلام ابن رشيق في معرض مدحه للتصريع والتقفية، إذ يقول: «وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمثسور الداخل من غير باب»³⁴، هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى، فقد قام العروضيون من بعد الخليل ووفقاً معه بالتركيز على العروض كتفعيلة مؤثرة في الضرب، محددة له عند كلامهم عن البحور الشعرية، وبالجمل، فإن الإيقاع أو الجرس الذي تجلّى وفقاً له أي بحر، استقر بطريقة ما حسب الوقفة التي فرضتها العروض، أي ذلك الجزء من البيت الواقع في منتصفه والذي أعطى العلم اسمه حسبما شاء الخليل.

ولقل هذا الكلام لا يستوي تماماً، ذلك أن المصادر والمراجع القديمة لا تفصح بوضوح أو بدقة عن الوقفة التي يفرضها تركيب الجملة النحوي في القسم الأول من البيت. لكن تفضيل تركيب بيت معين، يفصح عن جمالية مطلوبة وحسنة في عين النقاد، تعبتنا على دعم فكرة الوقفة المرتبطة بالمعنى (التي يفرضها التركيب النحوي). ففي «قواعد الشعر»³⁵، يقسم ثعلب الشعر حسب مراتب خمس، من الأقرب إلى الأبعد من عمود البلاغة، ف«أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيهما وقّف عليه معناه»³⁶. إذ نلاحظ هنا أن ما يُقرب بيت الشعر من البلاغة والحسن هو التوازن المعنوي بين قسمي البيت. . «وبعد، فهو أقرب الأشعار من البلاغة وأحمد ما عند أهل الرواية»³⁷. وتأتي (الآبيات الغرّ) في مرتبة قريبة جداً: «وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالة»³⁸. . «فأخف الكلام على الناطق مثونة، وأسهله على السامع محملاً، ما فهم عن ابتدائه مراداً قائله، وأبان قليله»³⁹. تليها (الآبيات المحجّلة) التي «ما تُنتج قافية البيت عن عروضة، وأبان عجزه بغية قائله، وكان كتحجيل الخليل، والنور يعقب الليل»⁴⁰. ومن ثم (الآبيات الموضّحة) وهي ما استقلت

أجزاؤها وتعاضدت فصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها⁴². وتقع (الآبيات المرحلة) في أدنى مرتبة، إذ هي التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعداها من عمود البلاغة، وأدناها عند أهل الرواية؛ إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره، وصدوره منوطاً بعجزه، فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته، ونسب إلى التخليط قائله⁴².

يفصح كلام ثعلب أعلاه، عن نوع دقيق من الترتيب الجمالي للبيت الشعري، الذي يرتبط بصورة مباشرة بالعلاقة بين قسمي البيت من ناحية المعنى، فكأنما ينهض القسم الأول من البيت بدور معين، يتممه القسم الثاني ويوضحه. ولا يتم ذلك «عملياً» إن صحَّ التعبير، إلا من خلال شبه اكتمال للمعنى في القسم الأول، ويفرض هذا الأخير تالياً التركيب النحوي للألفاظ فيه، فإما أن تكون الجملة فيه فعلية وإما اسمية، والحالة الأولى هي الأقرب إلى المراتب الثلاث الأولى، أما الجملة الإسمية، فإنها كما يتضح من الأمثلة التي يسوقها ثعلب تخص المرتبة الرابعة، وهي التي تتميز حسب مصطلحات البلاغة اللاحقة بالترصيع وزخرف الكلام. أما الحالة الأخيرة أي التي تمتد المعنى إلى ما بعد القسم الأول من البيت الشعري، وتُكمله عند القافية، فهي التي تُبنى عن عدم الالتزام بالوقفة المعنوية التي تفرضها تفعيلية العروض، وهي الحالة التي ذمها ثعلب. إذ فيها سيسمح التركيب النحوي للجملة بانسياب إيقاعها بصورة مستقلة عن الإيقاع الذي يفرضه وزن البحر، المستند بصورة رئيسة إلى أركان البيت: العروض والضرب والقافية. وفي هذا إخلال واضح بإيقاع التفعيلة الأكثر قوة في البيت الشعري، أي العروض.

قام «القصيد» إذن، على التخفيف من التماثل اللفظي أو التجانس اللفظي بين وقفتي العروض والقافية، مما يبرر انتشار البيت المصمت في مثته. وفي الآن ذاته، احتفظ «القصيد» بدور رئيس لتفعيلية العروض أو القافية القديمة، إذ هي العماد الذي يقف القسم الأول من البيت الشعري عنده «معنوياً» ليحدد معنى القسم الثاني، وهي العماد الذي يقف القسم الأول عنده «وزنياً» ليحدد «وزنياً» كذلك نهاية البيت التي تنوس ما بين وزن الضرب وحروف القافية الحقيقية التي احتفظت بدورها في التجانس اللفظي في نهايات أبيات القصيد كلها، وبما هو أهم أي إفعال البيت الشعري معنوياً. إذ طالما أكد النقاد «صراحة» على ضرورة أن لا تكون القافية نافرة قلقة، وألا تكون متعلقة بما يليها من ناحية المعنى، وهذه الحالة الأخيرة، أي تعلق القافية بالبيت الذي يليها من

شكر: القافية هي الأصل

ناحية المعنى، مُعدّ نوعاً من عيوبها، واسمه التضمين، بينما لم يحدث أن نظروا إلى العروض من الناحية ذاتها، أو بالوضوح ذاته، وبكلام آخر، فقد استقر الجانب «المعنوي» للعروض بصورة ما من تلقاء نفسه، فأوجد لها وقفة معنوية توازي وقفها الوزنية. لا بدّ إذن، من البحث في المتحقق النصي لكلام النقاد القدامى، أي في الأشعار التي مثلت في نظرهم نماذج ترتيب جماليّ محدد، مثلما رأينا لدى ثعلب.

تظهر المقاربة العروضية هنا ملائمة تماماً لغرضنا، فهناك بحور شعرية، تسمح للشاعر باحترام التطابق بين الوقفتين الوزنية والمعنوية لتفعيلة العروض، وهي التي على ما يبدو تنتشر بصورة واسعة في الشعر الذي استنبط منه الخليل أوزان البحور. إذ تفيد الإحصاءات المختلفة له، بأن بحر الطويل والبسيط والوافر والكامل، -على التوالي- قد حققت انتشاراً كبيراً، خلافاً لبحور أخرى كالخفيف والرجز⁴³ والمتقارب⁴⁴، وتتقاطع هذه النتائج إلى حد كبير، مع ما توصلت إليه إحصاءات المستشرقين الذين عنوانوا بدراسة العروض العربي⁴⁵، وما يهمني هنا هو النظر في «نوع» البحر الذي يسمح للشاعر باحترام الوقفة المزدوجة الخاصة بتفعيلة العروض. والناظر في البحور المنتشرة أعلاه، (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل) لن تفوته في الغالب رؤية أن بحري الطويل والبسيط يسمحان للشاعر بالالتزام الوقفة الخاصة بتفعيلة العروض، نظراً لاتساع تركيبهما من ناحية عدد التفعيلات وما له من أثر حاسم في رفع القدرة على استيفاء المعنى ومؤداء من الكلام. هذا عدا أن بحر الطويل يظهر بصورة خاصة كمثال ممتاز للتحقق النصي لتلك الوقفة. فهو الوحيد من بين كلّ البحور الأخرى، الذي يتفرد بكونه لا يأتي إلا تاماً، وقد سمّي طويلاً، «لأنه أطول الشعر، ولأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره»⁴⁶، وهو حسبما سأل الأخفش الخليل عنه «لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه»⁴⁷. وعملياً لا يمكن أن نقع في متن الشعر العربي كلّ على بيت شعري واحد من مجزوء الطويل أو منهوكه، والأهم أننا لا نقع مطلقاً كذلك على بيت مدمج أو مداخل، وهو تعريفاً «ما كان قسميه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً»⁴⁸. وبكلام آخر، فإن تركيبة بحر الطويل ذاتها، لا تسمح إلا بالالتزام الوقفة الخاصة عند تفعيلة العروض. أما بحر البسيط فهو من البحور الطويلة كذلك، إذ تقع في كل قسم منه أربع تفعيلات، ولذا، فإن الشاعر يتمكن مرة أخرى بالالتزام بوقفة العروض خاصة في حالة البسيط التام. لكنّ الأهم، هو أن كلا البحرين

يتألفان من تفعيلتين مختلفتين، الأول (فعلون مفاعيلن)، والثاني (مستفعلن فاعلن)، وتتطلب هذه التركيبة الخاصة، إنشاء نوع من التماثل أو التناسب بينهما، فكل تفعيلية تستند إلى الأخرى وترتبط بها، وعليه، فإن البيت المداخل سيخل بالتماثل أو التناسب بين التفعيلتين، مما يبرّر ندرة وجود البيت المدمج فيهما.

أما بحري الكامل والوافر، فيتميزان بخصائص إيقاعية رفيعة، أولاها، أنهما يشكلان معاً الدائرة الثانية من دوائر الخليل، وهما في الأصل من البحور «الصافية» حسب تعبير نازك الملائكة، أو البحور المقردة حسب تعبير القدامى، فالأول تتكرر فيه تفعيلية متفاعلن ثلاث مرات، أما الثاني فيفترض وفقاً للدائرة أن تكرر مفاعلتن ثلاث مرات، بيد أن بحر الوافر لا يأتي مطلقاً على هذا النحو، وقد كان الخليل حاذقاً إذ قال فيه كما نقل التبريزي «والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك لأنه توفرت حركاته ولم يجرى على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله»⁴⁹. وثانيهما، أن تفعيلتي متفاعلن ومفاعلتن، تعتبران من التفعيلات الطويلة، واتساعهما هذا، يسمح باستيعاب المعنى. فبحر الكامل «سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركةً غيره»⁵⁰. مما يسهل على الشاعر احترام الوقفة التي تفرضها العروض. عدا أن هذين البحرين، وبسبب خصائصهما الإيقاعية تلك، فإنهما سيتمتعان، (خاصة بحر الكامل) بانتشارٍ أوسع في العصور اللاحقة، ففي العصر الأموي، يتراجع بحر البسيط إلى المرتبة الرابعة، ويحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، بينما يتمكن بحر الوافر من الفوز بالمرتبة الثانية، والكامل بالمرتبة الثالثة⁵¹. وعلينا الانتظار إلى العصر العباسي للنظر في أمرهما، من ناحية الإيقاع الذي يبدو أكثر مرونة من الطويل مثلاً، خاصةً وأنهما يمكن أن يكونا إما تامين، وإما مجزوعين. عدا أنهما البحران⁵² اللذان يكثر أن تقع في أبياتهما المجزوءة بصورة خاصة على البيت المدمج أو المداخل الذي «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة»⁵³.

في حال البيت المدمج، تلعب الكلمة المقسومة بين قسمي البيت دورها في مد الجملة وتالياً المعنى من القسم الأول إلى الثاني، أي أنها تصل بينهما إلى الحد الذي يصحان فيه قسماً واحداً. ونستطيع الاحساس بتدفق الإيقاع من القسم الأول إلى الثاني للبيت الشعري وفقاً للتركيب الذي تفرضه الجملة. كما في هذا المثال من مجزوء الكامل لأبي العتاهية⁵⁴:

زَهْرَاءُ مِثْلَ الْكَوْكَبِ الدُّرِّ	حِي فِي كَفِّ الْمُدِيرِ
تَدْعُ الْكَرِيمَ وَلَيْسَ يَدُ	رِي مَا قَبِيلَ مِنْ دَبِيرِ
وَمُخَصَّرَاتُ زُرْنَا	بَعْدَ الْهَدُورِ مِنَ الْخُدُورِ
رَيَّا رَوْدِفَهْنَ يَدُ	تَبَسَّنَ الْخَوَاتِمُ فِي الْخُصُورِ
خُرَّ الْوُجُوهُ مُحَجَّبَا	تِ قَاصِرَاتِ الطَّرْفِ حُورِ
مُتَنَعِمَاتٍ فِي النِّعِي	حَمَّ مُضْمَخَاتٍ بِالْعَبِيرِ
يَرْفُلْنَ فِي حُلُلِ الْمَحَا	سِنَّ وَالْمَجَامِيدِ وَالْحَرِيرِ
مَا إِنْ يَرَيْنَ الشَّمْسُ إِلَ	لَا الْفَرْطُ مِنْ تَحْلُلِ السُّتُورِ

يكثر ورود البيت المدمج في مجزوء الكامل، والخفيف، ومجزوء الرمل، ومجزوء الوافر، ومجزوء الرجز والهزج، ومجزوء الخفيف على التوالي⁵⁵. والبحر المجزوء، هو تعريفاً الذي ينقصه جزء من آخر كل قسم. ونلاحظ أن جميع المجزوءات أعلاه، تفعيلاتها سباعية، ويظهر أن تنالي سباعيتين لتكوين المجزوء، يمنح الشاعر نوعاً من المرونة في الإيقاع: فالتفعيلة السباعية تمتاز بطولها، مما يتيح للشاعر أن يطوِّع الإيقاع، إن صح التعبير، فقد يمدّه عند التفعيلة الثانية ليتصل بالثالثة دونما عائق أو وقفة تفرّضها تفعيلة العروض كما في حال البيت المدمج، وما يمسك بسياق الوزن في هذه الحالة، هو عدد التفعيلات المحدد من ناحية، والقافية الواضحة في آخره من ناحية أخرى⁵⁶. تماماً، كما يملك الشاعر في حال البحر المجزوء ذي التفعيلة السباعية، أن يستند إلى طولها، ويقف عند تفعيلتها الثانية، أي العروض. لكن البيت الشعري في هذه الحالة، يبدو ضاجاً بالإيقاع، إذ له وقتان خلال أربع تفعيلات، ونستطيع الإحساس بإيقاعه الضاج هذا، حال تخيلنا نصف بيت من بحر الطويل أو البسيط، له وقتان كذلك.

البحر التام الوحيد في هذه المجموعة، هو بحر الخفيف، وقابليته للمجيء وفق غوذج البيت المدمج، تعود إلى أسباب عروضية بحتة. إذ ستقوم التفعيلتان فاعلاتن ومستفعلن، بالجنوح نحو إحداث وحدة وزنية⁵⁷ متكررة (فاعلاتن مستفعلن) على غرار ما يحدث في بحري البسيط والطويل، إن صحَّ التعبير، لذلك، فإن التفعيلة الثالثة فاعلاتن سيقع عليها عبء تشكيل الوحدة الوزنية الثانية، أي أنها ستذهب باتجاه بداية القسم الثاني من البيت الشعري، لتؤلف معها وحدة ليست وزنية فحسب وإنما معنوية كذلك، كما في هذه الأبيات للمنتبي:

زَوَّدِنَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَا دَا مَ قَحْسُنُ الْوُجُوهِ حَالُ تَحْوُلٍ
وَصَلَيْنَا نَصْلِكَ فِي هَذِهِ الدُّنَا يَا قَلْبُ الْقَامِ فِيهَا قَلِيلُ
مَنْ رَأَاهَا يَعْنِيهَا شَاقُّهُ الْقُطْ طَانُ فِيهَا كَمَا تَشْوِقُ الْحُمُولُ

ونلاحظ أن هذه البحور (الكامل، والخفيف، والرمل، والوافر، والرجز، والهزج، بالإضافة إلى المتقارب والمتدارك) هي التي سوف تنتج تماماً في الشعر الحديث، كما لو أن نجاح ورود البيت المدمج في بحر معين، يكشف عن مرونة وطواعية إيقاعيتين كامنتين فيه. وبكلام آخر، فإن إيقاع البيت الشعري يأتي هنا من إيقاع الجملة بصورة أوضح من الإيقاع الوزني للبحر. وعند هذه النقطة بالذات يفصح البحر عن قدرته على أن يكون مطواعاً أكثر له الأشكال، التي قد يأخذها البيت الشعري. وقبل الانتقال إليها، لابد من العودة إلى القافية لغرض الوقوف على إحدى عيوبها الذي يشبه في وجهه من وجوه حالة البيت المدمج. إذ طالما أكد النقاد القدامى أحد ضرورة الاعتناء بالقافية أشد العناية، إذ هي حوافر الشعر. يقول «ابن أبي الأصبح» في كتابه «تحرير التحجير في صناعة الشعر والنثر» في باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت: «وهو الذي سماه من بعد قدامة التمكن، وهو أن يمدح النثر لسجعة فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيداً تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلّقة معناها بمعنى البيت كله تعلقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه». وتفصح هذه الجملة الأخيرة، عن ذمّ النقاد القدامى للتضمنين بصورة عامة، إذ هم وضعوه في باب عيوب القافية. والتعريف الثابت لديهم يقول بأنه تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها⁵⁸. ومن الواضح أن تعلق القافية هنا لا علاقة له بالوزن مطلقاً، وإنما ترتبط علاقته بالمعنى فقط. ومن أشهر أمثلة التضمنين وأكثرها تكراراً، هذان البيتان للناطقة الذيباني (من الوافر):

وَهُمْ وَرَدُّوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظٍ، إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْتُهُمْ بِوَدِّ الصَّبْرِ مِنِّي

إذ إن البيتين صحيحان عروضياً، كما أن العلاقة الوزنية بين الأركان الثلاثة (العروض والضرب والقافية) سليمة. بيد أن رفض العروضيين له التضمنين يعود على الأرجح إلى سبب لا علاقة مباشرة له بوزن البحر أي بالقياس الذي ثلكه، وإنما يعود إلى إيقاع الجملة وتركيبها، فهو الذي ينجح في حال «التضمنين» بما هو «خطير»، أي بلبلة الاحساس بالوزن، وبصورة أدق التشويش

شكر: القافية هي الأصل

على الاحساس بأركان البيت الشعري، خاصة وأن التضمين يقع في البحور التامة أيضاً، لا تلك المجزوءة، حيث يكفل قصر البيت الشعري والقافية الواضحة في نهايته عدم تفلّت البحر من سياق. يختلف أمر البيت في حال التضمين، عن حاله في البيت المدمج، إذ إن إيقاع الجملة سيمتد هنا من البيت إلى البيت الذي يليه. ويكلام آخر، فإن العروضيين القدماء انتبهوا إلى الإيقاع الموازي لوزن البحر والذي تفرضه الجملة وتركيبها، وحين أحسوا بـ «خطره مجازاً»، اكتفوا باعتباره عيباً، محددين بذلك قوانين اللعبة وشروطها بصورة شبه نهائية. والشرط الأوضح الذي يمكن استخلاصه من هذه الملاحظة هو ضرورة التطابق ما بين وزن البحر أي إيقاعه القابل للقياس، وإيقاع الجملة التي تؤلفه. فهناك نوعٌ من التوازي الخفي بين الوزن العروضي من جهة، والجميل والمفردات التي ترتّب الكلام لتؤلف المعنى من جهة ثانية، وهذا ما يتطابق تماماً مع كلام ثعلب آنفاً، أي تفضيل البيت الذي يحترم الوقفة الخاصة بالعروض.

ولناخذ هذه الأبيات للممتني (من المنسرح):

أَبْعَدُ نَأْيِ الْمَلِيحَةِ الْبَيْحُلُ	فِي الْبَعْدِ مَا لَا تُكَلِّفُ الْإِبِلُ
مَلُولَةٌ مَا يَدُومُ لَيْسَ لَهَا	مِنْ مَلَلٍ دَائِمٍ بِهَا مَلَلٌ
كَأَنَّمَا قَدَّمَا إِذَا انْفَتَلَتْ	سَكَرَانُ مِنْ خَمَرٍ طَرَفُهَا نَعْلٌ
يَجْلِبُهَا تَحْتَ خَصَرِهَا عَجَزٌ	كَأَنَّهُ مِنْ فَرَاغِهَا وَجُلٌ
بِهِ حُرٌّ شَوْقٌ إِلَى تَرْشُفِهَا	يَنْفَصِلُ الصَّبْرُ حِينَ يَتَّصِلُ
الثَغْرُ وَالنَّحْرُ وَالْمَخْلُخُلُ وَالْ	مِعَصَّمٌ دَائِمِي وَالْفَاحِشُ الرَّجُلُ
يَا بَلَرُ يَا بَحْرُ يَا غَمَامَةٌ يَا	كَيْتَ الشَّرَى يَا حَمَامُ يَا رَجُلُ

فهذه الأبيات تجري كلها على وزن بحر المنسرح، والبيت الأول منها مقفى، والأبيات الأربعة التي تليه من المُصنعت، أما البيتان الأخيران فهما مدمجان، مما يفسر اختلاف الإيقاع مبدئياً فيما بينهما. إذ إن القراءة الجهرية للبيت ما قبل الأخير تتطلب الوقوف عند نهاية لفظ (المصم) لا في منتصفه، فإيقاع الجملة لا تفعيله العروض هو الذي يحدد الوقفة. هذا الانزياح الذي نحس به إيقاعياً والنتائج عن تركيب الجملة، هو الجانب الموارب في الجرس العربي، وهو الذي من خلال توازيه مع وزن بحر المنسرح يخلق لنا الإيقاع الخاص بكل بيت من أبيات القصيدة. وبالمثل، إذا نظرنا إلى البيت الأخير، سنجد أن أداة النداء (يا) تلعب هذا الدور بصورة واضحة. إذ إنها ستعطيه

إيقاعاً ممتداً بالغناء من غير تكلف، وهو من دون شك يختلف عن إيقاع الأبيات التي سبقته، رغم أنها متماثلة عروضياً. وإمكاننا أن نأخذ مثلاً آخر من المتنبي، يوضح بصورة أخرى الانزياح بين الإيقاعين الوزني والإيقاع الذي تفرضه تركيبة الجملة (من الكامل):

لَمْ تَدْرِ أَنَّ دَمِي الَّذِي تَقْلُدُ	إِنَّ الَّتِي سَفَكْتَ دَمِي يُجْفُونِيهَا
وَتَنَهَّدَتْ فَأَجَبْتُهَا التَّنَهَّدُ	قَالَتْ وَقَدْ رَأَتْ إِصْفِرَارِي مَن بِهِ
لَوْنِي كَمَا صَبَغَ اللَّجِينَ الْعَسَجُدُ	قَمَضَتْ وَقَدْ صَبَغَ الْحَيَاءُ بَيَاضَهَا
مُتَأَوِّدًا غُصْنٌ بِهِ يَتَأَوَّدُ	قَرَأَيْتُ قَرْنَ الشَّمْسِ فِي قَمَرِ الدُّجَى
سَلَبُ النُّفُوسِ وَنَارُ حَرْبٍ تَوْقُدُ	عَدْوِيَّةً بَدْوِيَّةً مِنْ دُونِهَا
وَدَوَابِلُ وَتَوْحُودُ وَتَهْدُ	وَهَوَاجِلُ وَصَوَاهِلُ وَمَنَاصِلُ

تظهر الأبيات الثاني والثالث والرابع، الانزياح بين إيقاع الوزن وإيقاع الجملة، إذ لا يمكن الوقوف في كل منها عند تفعيلية العروض، لأن المعنى الذي يفرض اكتماله المبدي، سيمد الإيقاع إلى ما بعدها أي إلى بداية القسم الثاني منه. أما البيتان الأخيران فإن التصريع والزخرف فيهما، سيكفلان الإحساس بإيقاع مختلف عن الأبيات التي سبقتهما. إذن تلعب تركيبة الجملة دوراً حاسماً في تغيير الإيقاع ضمن القصيدة الواحدة. ينطبق حال البيت المحجل والذي عدّه ثعلب أقرب إلى عمود البلاغة، على البيتين الأول وما قبل الأخير. وعدا احترامهما للموقف الخاصة بالعروض، فإنهما يفصّحان عن نوع من التوازي الدقيق بين إيقاع البحر عروضياً وإيقاع الجملة الشعرية. بينما تظهر باقي الأبيات قدرة الشاعر على التحكم بالإيقاع، من خلال «العبة» الانزياح بين الإيقاعين، التي تخفف من حدة الجرس، أو من خلال اللجوء إلى الزخرف اللفظي، الذي يقي الإحساس به.

يمكننا أن ندلّ على الانزياح بين إيقاع البحر وإيقاع الجملة بصورة أجدى في الأبيات التي يقع فيها التضمين. فكأنما تركيبة الجملة الممتدة من بيت إلى آخر، تفرض وقفات ترتبط ارتباطاً مباشراً بإيقاعها، لا بوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه ولا بالقافية في نهاية أبياته، وتبدو هذه القصيدة المنسوبة لأبي العتاهية مثيرة للاهتمام:

يَا ذَا الَّذِي فِي الْحُبِّ يَلْحَى، أَمَا	وَاللَّهِ لَوْ عُلِّقَتْ مِنْهُ كَمَا
عُلِّقْتُ مِنْ حُبِّ رَجِيمٍ، لَأَ	لَمْتُ عَلَى الْحُبِّ، قَدْ غَنِي وَمَا

شكر: القافية هي الأصل

أَلْقَى فَلَانِي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا	بُلَيْتُ إِلَّا أَنِّي بَيْنَمَا
أَنَا بِبَابِ الْقَصْرِ فِي بَعْضِ مَا	أَطُوفُ فِي قَصْرِهِمْ إِذْ رَمَى
قَلْبِي غَزَالَ بِسِهَامِ قَمَا	أَخْطَى بِهَا قَلْبِي وَلَكِنَّمَا
سَهْمَاهُ عَيْنَانِ لَهُ كُلَّمَا	أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَّمَا

فهذه الأبيات التي تجري على وزن بحر السريع التام، مقفأة كلها (العروض والضرب فاعلن)، والأصل أن التقفية تفرض بسبب التجانس اللفظي بين العروض والقافية، وقفة أولى في نهاية القسم الأول: معنوية ووزنية، تقابلها وقفة ثانية مثلها: معنوية ووزنية تفرضها القافية. لكن ما يحدث هنا، يختلف تماماً، إذ إن الوقفة الأولى لن تتم مطلقاً عند نهاية القسم الأول، بل يفرض تركيب الجملة الأولى (علقت من حب رخييم)، وقفة معنوية تسبق وقفة العروض به وتد مجموع⁵⁹. أما في القسم الثاني من البيت، فيمنع التضمين الوقوف عند القافية. وبالجملة لا تستقيم قراءة القصيدة إيقاعياً، إلا إذا اتبعنا إيقاع الجمل فيها، فإذا أعدنا توزيع أبياتها على النحو الآتي:

يا ذا الذي في الحب يُلْحَى،
أما والله
لو علقت منه كما علقت من حب رخييم
لما لمت على الحب
قد عني وما ألقى
فلانني لست أدري بما بليت
إلا أنني بينما أنا بباب القصر
في بعض ما أطوف في قصرهم
إذ رمى قلبي غزال بسهام
قما أخطى بها قلبي
ولكنما سهماه عينان له
كُلَّمَا أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَّمَا

لاستطعنا قراءتها وفق الإيقاع الذي فرضته تركيبة الجمل، فكل سطر شعري يفرض إيقاعه

الخاص وطوله، ويحتّم علينا الانتقال من سطر إلى آخر، خدمةً لإيقاع الجملة وتركيبها، لا خدمةً لوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه، فهذا الأخير أصبح بمثابة أرض الانطلاق، لا سماء الوصول. يبرز التضمين إذن، إيقاع الجمل على حساب الإيقاع الوزني، وهو بذلك يطيح تماماً بأعمدة البيت الشعري: العروض والضرب والقافية، من حيث أنه يمنعها من القيام بدورها في حالته الأمثل: أي التوازي الدقيق بين إيقاع البيت وإيقاع الجمل فيه.

يحمل التضمين في طياته، مفتاحاً للاقترب أكثر فأكثر من بنية البيت الشعري، أن يخلخلها. والأهم من ذلك أنه يدلّ بصورة لا لبس فيها على دور القافية الرئيس في بنيتها. ولقل صواب حدس الشعراء وجنوحهم نحو التحكم بالإيقاع بصورة أكثر حرية، أدى في نهاية المطاف إلى «ابتكار أشكال شعرية» جديدة تحت سطوة القافية وسحرها. ولا أدلّ على هذا الكلام من ظهور الموشحات. إذ ركّز هذا «الشكل» الجديد آنذاك للشعر العربي، على القافية بطريقة مبتكرة. فأنت متنوعة ومتعددة في القصيدة الواحدة. وتعلّل بعض المصادر ظهور الموشحات في العصر العباسي بشيوع الغناء فيه⁶⁰، ويرى د. صفاء الخلوصي أن «الموشح تطور عن فنون أخرى أكثر بساطة، سبقتها كالزودجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات»⁶¹. ومن الواضح أن هذه «الأشكال السابقة» تميّزت بتنوع القوافي فيها، إذ إن عدد القوافي أعطى تلك «الأشكال» أسماءها. لكن ما يهمنا في حال الموشحات، هو تحديداً استنادها إلى تنوع القوافي الذي أفضى في نهاية المطاف إلى أشكال جديدة كلّ الجلة في الشعر العربي. فالتطور الذي لحق الموشح، أثر في «شكل» القصيدة، من حيث أوجد لها نظاماً مخصوصاً تجري وفقه (الدور، والقفل، والخرجة، والسلسلة⁶²)، مثلما أوجد لها أوزاناً أو إيقاعات تختلف عن أوزان البحور الشعرية المعروفة. فمن الصحيح أن بعض الموشحات تجري وفقاً للأوزان الخليلية، مثلما يجري بعضها الآخر على «أجزاء من تلك الأوزان»، كما أن بعض الموشحات تتميز بمزج الأوزان⁶³ فيها. وبالجمل، يمكن لنا أن نرى كيف أن الاقترب من «منطقة» القافية، أفضى في نهاية المطاف إلى تغيير في الشكل وفي الإيقاع في آن معاً.

قصدتُ من خلال هذه الإشارة السريعة إلى الموشحات، الاقترب أكثر فأكثر من القافية ودورها الرئيس في «خلق شكل» القصيدة. ولقل صواب حدس الشعراء تجاه دورها أثر بشكل لا يمكن

شكر: القافية هي الأصل

دحضه في بدايات أهم تغيير في الشعر العربي في القرن العشرين . إذ يبدو أن القافية شغلت إلى حد كبير تفكير الشعراء آنذاك ، وربما عدّوها «عائقاً» في وجه التغيير الذي كان آتياً لا ريب . ثمّ يبرر ظهور الشعر المرسل ، أي ذلك الشعر الذي يقضي القافية برمتها من نهاية البيت الشعري ، لكنّه يحتفظ بالتماثل ما بين قسميه ، مثلما يحتفظ بجريانه وفقاً لأوزان البحور الخليلية المعروفة . وتؤرخ عدة كتب⁶⁴ ظهور الشعر المرسل في مصر على يد عبد الرحمن شكري ، وفي العراق على يد جميل صدقي الزهاوي الذي عارض القافية صراحةً لأنها برأيه تحدّ من حرية الشاعر في التعبير⁶⁵ . والناظر في قصائد الزهاوي من الشعر المرسل ، لا يفوته احترامها الصارم لبنية البيت التقليدي ، إذ تحتفظ العروض والضرب بدورهما كاملاً ، كما يحتفظ قسماً البيت بالتماثل من ناحية عدد التفعيلات . ليس هذا فحسب ، بل إن العروض تحفظ بصفتهما الأثيرة أي الوقفة الخاصة : الوزنية والمعنوية ، في نهاية القسم الأول :

قد كنت أقدر أن أسعى على قدمي وأن أغير سير الشعب بالقلم

حتى إذا نالت الأيام من مممي عجزت عما عليه كنت مقتدرا

لم تنجح تجربة الشعر المرسل ، لأن التغيير السطحي الكامن في إقصاء القافية «شكلياً» ، لم يقدر أن يمسّ مطلقاً بنية البيت الشعري ، وبالتالي لم يستطع أن يتخفف من نمط إيقاعي محدد سلفاً بالوقفتين لدى نهاية كلّ قسم من البيت الشعري (العروض والضرب) من ناحية ، أمّا من الناحية العروضية البحتة ، فقد حافظت العروض على دورها الرئيس في تحديد الضرب . فالبيتان السابقان يجرّيان على وزن بحر البسيط ، والعروض المخبونة⁶⁶ (فعلن) حدّدت ضربها مخبوناً مثلها (فعلن) . ويبيّن المثال السابق أن القافية ولو أخفيت «ظاهرياً ولفظياً» إلا أنها داخلية إلى حد كبير في بنية البيت الشعري . وبالنسبة ظهر إقصاؤها مفتعلاً وغير مبرر ، إذ أصبح البيت الشعري ناقصاً أو مبتوراً ، والأهم من ذلك أن إيقاعه بدا متكرساً من دون أي مبرر . ذلك أن البنية التقليدية للشعر العربي تقوم كما رأينا على بنية إيقاعية صلبة ، تتميز بالتناظر ما بين الشطرين⁶⁷ ، وبالعلاقة الدقيقة بين أركانها الثلاثة . ويظهر الشعر المرسل أن اللعب غير المدروس بالقافية ، والذي يعتبرها محض «زخرف» يسهل التخلي عنه ، يطيح بالإيقاع برمته ، قبل أن يُخرج الشعر المرسل من جنة الشعر ، ذلك أن هذا «التجديد» إن صحّ التعبير ، لم يُقضَ في نهاية المطاف إلى «شكل» يُعول عليه . أمّا الشكل الذي يمكن لنا القول ، بأنه يُعول عليه ، فهو لا ريب قصيدة التفعيلة⁶⁸ ، التي انطلقت

مثل الأشكال السابقة من «منطقة» القافية وهو اجسها . وتظهر إحدى قصائد نسيب عريضة كمثال ممتاز لبدايات الشعر الحديث المهووس بالقافية :

كفنوه

وادفنوه

واسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تنلبوه فهو شعب

ميت ليس يفيق

إذ خضع ترتيب «السطور» فيها لسطوة القافية المتناوبة المزدوجة، وجرت القصيدة على وزن بحر الرمل. لكن ترتيباً مختلفاً لسطورها، سيظهرها مشابهةً للبيت التقليدي الموزون المقفى، ولكن بخمس تفعيلات لا ست كما جرت العادة :

كفنوه وادفنوه واسكنوه هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تنلبوه فهو شعب ميت ليس يفيق

وتما لا شك فيه، أن التغيير في الشكل الطباعي للقصيدة، كان - ويقطع النظر عن التأثيرات الغريبة والحارجية-، ينم عن نوع خاص من الوعي بضرورة التغيير، و«التحرر» من سطوة «الشكل» القديم. وقصيدة نسيب عريضة أعلاه، تُظهر مجموعة من الخيارات غير المبلورة في ذهن الشاعر، منها على سبيل المثال، اللغة المباشرة السهلة، المتخففة إلى حد كبير من أي زخرف أو استعارة أو صورة شعرية. وهي تعكس في «استنهاضها» للشعب العربي، خياراً شعرياً اجتماعياً ينبئ عن التغيير في نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله، وعن التغيير في موقف الشاعر. وتفصح القصيدة في الآن ذاته، عن وعي «جزئي» بخيار خجول في البحث عن إيقاعات خارج «التقليد»، إذ اتبع الشاعر تماماً إيقاع الجملة الأولى التي انتهت بلفظ «العميق» الممثل للقافية، والمشير إلى اكتمال المعنى، مثلما اتبع التقنية ذاتها في الجملة الثانية. بينما تشير الأفعال الواردة في بداية الجمل، إلى نوع من الحشو اللغطي، الذي لا يوسع المعنى المراد قوله، بقدر ما يظهر كتناؤة متناغمة إيقاعياً. وتتكفل القافية في نهاية الجملة بإكمال المعنى وإيقاف التناؤة في آن معاً.

وسوف نلاحظ أن «التناؤة»، إن صحَّ التعبير، التي تظهر كحشو لا لزوم له، تُشير بصورة

شكر: القافية هي الأصل

غير متوقعة إلى أثر «ال قالب» القديم، أو بصورة أدق إلى نظرة الشاعر -الجانح نحو التغيير- إلى البيت الشعري القديم على اعتباره محض «قالب» يستطيع الشاعر أن يقرغ فيه «شحنة زائدة» من العواطف. بينما تتكفل القافية وحدها بلجم «العواطف / الحشو»، ويأعطاء دق إيقاعي مريح وأكثر مرونة. فلو أخذنا مثلاً من نازك الملائكة، وتحديداً قصيدة «كوليرا» الأشهر في ريادة شعر التفعيلة :

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الآثات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات⁶⁹

لاستطعنا من خلال توزيع بعض سطورها، إعادتها إلى الشكل التقليدي. وكما في قصيدة نسيب عريضة، فإن الجمل التي تظهر نوعاً من التأنثاة تمنح بسرعة نحو التحول إلى الشكل التقليدي بطريقة سلسة :

صرخات تعلو، تضطرب حزن يتدفق، يلتهب

وتشير بدايات النقد المرافق للتحول «الجديد» في القصيدة العربية، إلى «نزق» النقاد، وقلة صبرهم تجاه هذا الشكل الذي لما يكن قد أرسى أدواته بعد. فقد حفلت كتابات⁷⁰ عز الدين اسماعيل مثلاً، بالقصائد الجديدة قبل وبعد إعادة التوزيع، مما تكفل بإظهار «تقليديتها»، على نحو طُمست فيه تلك التفاصيل الصغيرة التي كانت تنبئ عن الخروج الكبير من بنية البيت التقليدي. ولعل اختلاف عدد التفعيلات في السطر الشعري عن مثيلاتها في البيت الشعري، كان يشير بصورة خفية إلى ازدياد قوة «إيقاع» الجملة في بناء القصيدة على حساب الإيقاع الوزني. لكن النقد أثر آنذاك النظر في ضروب البحور التي أتاح للشاعر أن يغيّر «طباعاً» في شكل القصيدة. وساد اعتقاد طويل من وقتها إلى يومنا هذا، بأن البحور المفردة لا المركبة هي التي تتيح للشاعر التنوع في عدد التفعيلات. واعتبرت قصيدة التفعيلة وقتذاك على لسان الناقدة والشاعرة نازك الملائكة بأنها محض إعادة توزيع في التفعيلات في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»⁷¹. وما سهّل هذا الاستنتاج

المتسرع، هو المتحقق النصي للشعر الجديد الذي أظهر ميلاً «مثيراً للانتباه» باتجاه البحور المفردة⁷². فقد كان بحر الرمل⁷³ والكامل⁷⁴ والمتقارب والرجز والحبب⁷⁵ والمتدارك من أكثر البحور انتشاراً في بدايات الشكل الشعري الجديد.

وكانت النتيجة الأكثر فداحةً لهذا التسرع، هي انفصال النقد عن الواقع. إذ ظهر النقد منشئاً بما يعرفه «تقليدياً» عن علم العروض، وفاته أن يُحدث نظرتَه إليه. وتسفر كتابات نازك الملائكة مثلاً عن فهم «تقليدي» للعروض، إذ قامت بوضع قواعد صارمة فيما يخص الوند المجموع⁷⁶، والزحاف⁷⁷، والتدوير⁷⁸، والتشكيلات الخماسية والتساعية⁷⁹، وصولاً إلى القافية⁸⁰. وإن دلَّ هذا على شيء، فإنما يدل على «نظرة» الملائكة إلى التفعيلة باعتبارها معطًى تجريدياً معزولاً، يمكن التحكم به خارج سياق البحر. فغنايتها بالوند المجموع، تنم عن تفضيلها للوقوف عند ساكن لا متحرك، وهي إذ تركز على ذلك تشير من دون قصد إلى قوة الوند المجموع في النظرية الخليلية التي اعتبرت أي تغيير فيه «علة». ومن الواضح، أن نظرية الخليل أعطت أهمية كبرى للوند، لكنها نظرت لذلك من منطلق تجريدي بحث، لتعلل التغيير الطفيف في الإيقاع بين بيتين يتسميان إلى بحر واحد. ولم تقل نظريته مطلقاً بضرورة التطابق بين موقع الوند ونهاية الكلمة. كما أن استهجانها للتدوير، يدل على افتراض «تجريدي» بأن كل كلمة تقابلها ولا شك تفعيلة على قياسها، وبالتالي، فإن انقسام التفعيلة أي الوحدة التجريدية بين لفظين غير مبرر، لذا، فإنها تفضل أن يزيد الشاعر عدد التفعيلات، أي أنها تنظر إلى القصيدة الجديدة وفي نفسها شيء من «القديم» على اعتباره قالباً ناجزًا يجوز حشوه ليمتلئ وفقاً لقانون متوهم يقول بأن لكل لفظ تفعيلة تقابله. بينما يظهر التدوير حسب المتحقق النصي - القديم والجديد على حد سواء - كمُعبرٍ أمثل عن القوة الثمانية لإيقاع الجملة على حساب الإيقاع الوزني، فهو الذي يمتلك أن يوقف الإيقاع أو يمدّه، مثلما يضمن الانتقال السلس للإيقاع بين ألفاظ الشطرين في النظام القديم، ومن سطر إلى آخر في النظام الجديد. وبالمثل، لم تكن التشكيلات التساعية والخماسية أمراً مقصوداً لذاته بقدر ما كانت دالة على قوة إيقاع الجملة في السيطرة على الإيقاع جملةً، لجهة إيقافه أن تؤدي الجملة مقصدها.

لم تكن كتابات نازك الملائكة، تشكل استثناءً في النظر إلى قصيدة التفعيلة من زاوية العروض، بل قامت كتابات كثيرة آنذاك، بتحليل متسرع، أفضى إلى تكريس مجموعة من الأفكار الخاطئة

شكر: القافية هي الأصل

بحق قصيدة التفعيلة. إذ اعتُبرت هذه الأخيرة مسؤولة عن الإيقاع الرتيب الممل، والذي تزيد من حذته قافية جديدة لا شأن لها بالقافية القديمة إلا من ناحية الروي، كما في هذا المثال لعبد الوهاب البياتي:

وجرحت إحساسي

يا أيها المتحجر الناسي

بعديثك القاسي

عن عقدي الماسي

عقدي المزيف أيها القاسي

ونفدت كالنفار المريض، إلى

نفسي تعريها كنسناس⁸¹.

وكان لتلازم البحور المفردة مع هذا النوع من القوافي، الأثر الأكبر في تكريس أفكار خاطئة، تقول بأن قصيدة التفعيلة دخلت مأزقها الخاص، وبأنها لا تصلح إلا للبحور المفردة. بينما تكفل المتحقق النصي بدحض هذه الأفكار، حين لمجح الشعراء بتطويع بحور غير مفردة كبحر الخفيف والسريع والوافر والبسيط. فإذا أضفنا إليها: الكامل، والرجز، والهزج، والمتدارك، والرمل، والمتقارب، لا تضح لنا أن قصيدة التفعيلة لم تحد من استعمال البحور كما شاع وقتذاك. ولعل النظر في أحوال البيت المدمج أعلاه، وفي إحصاءات استعمال البحور، يسمح لنا بتعليل انتشار هذه البحور وتطويعها. مثلما يعيننا في فهم أكبر للبحر الطويل الذي بقي عصياً عن التطويع. وبالجملية يعيننا في النظر إلى التغيير الحاصل في «شكل» القصيدة من زاوية العروض، بصورة أجدى.

إذ لم يكن في التسرع بمهاجمة الوزن، -على اعتباره أهم ما قامت عليه قصيدة التفعيلة-، فائدة تُذكر، بل على العكس كان للنظرة إلى الوزن كدليل دامغ على مأزق قصيدة التفعيلة، أثر كبير في كبح «الحداثة» في النظر من زاوية علم العروض. الوزن في النهاية هو مجرد أداة للقياس وهو غير مسؤول مطلقاً عن مأزق الشعر. وعليه، لا يمكن القول إن تحديد نازك الملائكة لبحور معينة كان سبباً في كبح هذه التجربة في مهدها، فالأمر لا يتعلق بالبحر في قصيدة قدر ما يتعلق بموهبة الشاعر وتمكنه من استعمال هذا البحر. لقد دأب النقاد⁸² منذ البداية على مهاجمة نازك

الملائكة في تنظيرها هذا، ومثلوا لذلك من شعرها «الجديد» نفسه، وفاتهم أن ينظروا في قصائدها الموزونة المقفاة التي سبقت قصيدة «كوليرا». حيث يُصاب المرء بالذهول من كثرة ورود البيت المدمج فيها، إذ ربما كان للحس الإيقاعي المرهف الذي تتمتع به أثر حاسم في صواب حدسها تجاه الشكل الجديد. وعند هذه النقطة التي لا تتعلق إلا بالمقاربة العروضية لتأججها، فإن نازك تستحق بحق موقع الريادة في الشعر العربي الحديث.

لكن انفصال النقد عن الواقع، أدى إلى نشوء نوع من التنظير غير المجدي، أكان من جهة نازك الملائكة التي غالت وقتذاك في وضع القيود، أم من جهة النقاد الذين اكتفوا بالتدليل على مثالها، ونتيجة لذلك، لم يحظَ الانتقال من الشكل الشعري التقليدي إلى الجديد بدراسة وتحليل «حديثين» من الناحية العروضية. فالموضوع لا يتعلق بالانتقال من شكل إلى آخر ظاهرياً، وإنما بانتقال صعب هو الانتقال من إيقاع ذي نظام راسخ مكنى وله جرسه الأسر، إلى إيقاع في طور الاقتراح، يحمل ما يكفي من إغراءات التجديد أن يحمل ما يكفي من كائنات البدايات. وهو يتطلب فهماً أكبر وأكثر عمقاً لكل العناصر الموجودة في البيت الشعري لا لعنصر واحد معزول من ناحية، مثلما يتطلب القدرة على توليد إيقاعات جديدة تمتزج مع باقي عناصر القصيدة بشكل مبتكر وأصيل في آن معاً من ناحية أخرى. وبكلام آخر، فقد تطلب الانتقال الحقيقي تطويعاً لأركان البيت الشعري من ناحية، واستثماراً لافتاً لأدواته : الدمج (انقسام الكلمة بين جزأين من تفعيلتين) والتدوير (انقسام التفعيلة بين جزأين من كلمتين) والتضمين.

لعب البيت المدمج دوراً أساسياً كما رأينا في انسياب الإيقاع بين الشطرين، وفي خلخلة الإحساس بتفعيلة العروض، التفعيلة الأقوى في البيت الشعري. لكنه لم يرد مطلقاً مع التضمين الذي يقوم بالأمر ذاته مع القافية، إذ يخفي دورها في إيقاف المعنى، ويمد الإيقاع إلى البيت التالي. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن : ماذا لو اجتمعاً معاً؟ لتل الجواب الأكثر إصابتاً في هذه الحالة هو «ولادة» شكل جديد : موزون وفقاً للتفعيلات التي يمكن أن تطابق الكلمات فيه أو لا تطابقها (التدوير). وفي هذا «الشكل» يأخذ الإيقاع الدلالي -أي الإيقاع الناجم عن تركيب الجملة- المرتبة الأعلى. وعليه، فإن البحور التي أتاحت في «الشكل القديم» ورود البيت المدمج -أي البحور القصار والمجزوءة-، هي التي تنجح تماماً في هذا «الشكل الجديد». وهذه البحور ليست البحور المفردة فحسب، إذ لا تعلق التفعيلة المتكررة فيها «نشوء» شعر التفعيلة. وإنما هي

شكر: القافية هي الأصل

البحور التي تمتلك خاصيات إيقاعية أكثر مرونة من غيرها، كبحر الكامل، والوافر، والرمل، والهزج، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والسريع، والخفيف. إذ يستطيع الشاعر من خلال اعتماد «الدمج» كتقنية، أن يتبع الإيقاع الدلالي أكثر من الوزني، الذي تراجع إلى دور «ضابط»، إن صح التعبير، أو بصورة أدق إلى وسيلة للقياس، لا تؤثر على التركيب الدلالي، فتجبره على الانصياع إلى قوانينها، بل إن قوة الإيقاع الدلالي هي التي تتحكم بالإيقاع الوزني، فلها أن تزيده (يطابق الشاعر بين الإيقاعين مثلاً، أو يكرر حروفاً بعينها، أو يلجأ إلى الزخرف اللفظي) ولها أن تخفف منه (يعمد إلى إزاحتها عن بعض). كما في هذه القصيدة لبدر شاكر السياب⁸³:

وما من عادتني نكرانُ ماضِي الذي كانا،
ولكنَّ . . كلَّ من أحببتُ قبْلَكَ ما أَحْبَبُونِي
ولا عطفوا عَلَيَّ، عَشَقْتُ سَبْعاً كُنَّ أَحْيَاناً
تَرُفُ شعورهن عَلَيَّ، تحمِلنِي إلى الصَّيْنِ
سفائنُ من عطورِ نهودهنَ، أغوصُ في بحر من الأوهام والوجد،
فألتقطُ المحارَ، أظنُّ فيه الدرَّ، ثم تظَلَّنِي وحدي
جدائلُ نخلةٍ فرعاء

تجري القصيدة على وزن مجزوء الوافر، وإذا أعدنا توزيعها وفقاً للشكل القديم، نجد: الدمج والتضمين والمجاز⁸⁴. ومن ناحية ثانية، يفرض الإيقاع الدلالي «وقفاته» الخاصة، التي لا علاقة لها بأركان البيت الشعري (العروض والضرب والقافية). عدا أن الشاعر أخفى القافية تماماً:

وما من عادتني نكرانُ ماضِي الـ ذي كانا، ولكنَّ . . كلَّ من أحببتُ قبْلَكَ ما أَحْبَبُونِي ولا عطفوا عَلَيَّ، عَشَقْتُ سَبْعاً كُنَّ أَحْيَاناً
تَرُفُ شعورهن عَلَيَّ، تحمِلنِي إلى الصَّيْنِ سفائنُ من عطورِ نهودهنَ، أغوصُ في بحر من الأوهام والوجد، فألتقطُ المحارَ، أظنُّ
من فيه الدرَّ، ثم تظَلَّنِي وحدي جدائلُ نخلةٍ فرعاء

ويمكن أن نضيف إلى البحور السابقة بحر البسيط⁸⁵، الذي قد يمكن استثمار التشكيلات الخاصة بـ «مخلعه»⁸⁶ من أجل التخفيف من جنوح التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) إلى تكرار وحدة وزنية، تؤكد

باستمرار على رجح البسيط في البيت التقليدي . يشير استعمال أدونيس لبحر البسيط إلى استثمار
للتدوير والتضمين في قصيدته الشهيرة (الصقر) :

طاغ أدرجُ تاريخي وأذبحه على يدي، وأحييه،
ولي زمن أقوده، وصباحات أعدبها
أعطي لها الليل، أعطيها السراب، ولي
ظل ملأت به أرضي

يطول، يرى، يخضر، يحرق ماضيه ويحترق
مثلي

ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكن أما الضحى والموت نفترق.

إذ إن كتابتها وفقاً لشكل البيت التقليدي، تبين بشكل لا لبس فيه أن قراءتها لا يمكن أن تستوي،
وأن نحترم وقفتي العروض والقافية :

طاغ أدرجُ تاريخي وأذبحه	على يدي، وأحييه، ولي زمن
أقوده، وصباحات أعدبها	أعطي لها الليل، أعطيها السراب، ولي
ظل ملأت به أرضي، يطول، يرى،	يخضر، يحرق ماضيه ويحترق
مثلي ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى	شفاهنا لغة خضراء واحدة

بل إن الإيقاع الدلالي هو الذي يقود قراءتها . أما عروضياً، فقد لعب كل من التدوير والتضمين
وإخفاء رنين القافية القديمة، والاستناد إلى تكرار حروف بعينها بدلاً منها، الدور الأكبر في تخفيف
الإحساس بجنوح تفعيلتي البسيط نحو تشكيل وحدة وزنية متكررة . وفي الجملة، انحلت أركان
الشكل القديم من عروض وضرب وقافية، كما لو أن بحر البسيط قد تحرر - فعلاً لا مجازاً - من
دائرة المختلف التي يتمي إليها .

ولا بد من القول إن شاعراً كبيراً كسعيد عقل، استثمر الإيقاع الناتج من تضافر الإيقاع
الوزني والدلالي في الشكل القديم، بطريقة آسرة، فهو الذي لا يُشهد له وإنما يُستشهد به في
هذا المجال :

فأسألي عن أصابع . لي، مسّت ذاك الثرى

زرعته - ورَحبت	قبل أن زرت - أزهرا
علّه يغدي إلى	قصرك الحلو، متعبرا
وإذا ما ملئت	وأسى وحشة عرى
وتذكرت أرضنا	ورباها والأنهرا
فاهجسي بي أقبل، وفي	بردتي الكون أنضرا
طبت، يا مطلبى، اطلبى	بعد هدم، فأعمرأ
أنا، إن أنت همت بي	والشهى حولنا يرى
أبتي في النجوم لي	بعلبكاً وتدمرا
وأقول امرحي امرحي	واقظني الشهب كالكرى
لك، للهوى، للهوى	بذل الكون منظرا

كنت قد بدأت من القافية، واعتبرتها أساساً في توليد «شكل» القصيدة، إذ هي التي ولدت القصيد من بعد أن ولدت الرجز والرمل وسجع الكهان. وهي التي ولدت الموشحات من بعد الخمسات والمسمطات وأشباههما. وهي التي شغلت الشعراء عند بدايات الشعر الحديث، ودلّتهم إلى أن إقصاءها ببساطة من الشكل التقليدي، غير ناجح عملياً (الشعر المرسل). كان لابد من النظر إلى دورها وإلى علاقاتها بأختيها العروض والضرب، من أجل الخروج إلى «شكل جديد».

وتعتبر القصيدة المدورة⁸⁷ من أنجح نماذج⁸⁸ قصيدة التفعيلة. إذ يتم فيها استثمار «تقنيات» الإيقاع المتعلقة بانزياح الإيقاع الدلالي عن الوزني. وفي الجملة، تظهر القصيدة كجملة إيقاعية واحدة أو كمقطع إنسيابي متكامل، تُغذيه بين قينة وأخرى قافية جديدة: فكل لفظ يمكن أن يتحول إلى قافية أن يتكرر في القصيدة. وهذه القوافي، التي أطلق عليها خطأ أسم القوافي الداخلية لا تشبه من بعيد أو قريب القافية التي حددها الخليل ولا تلك التي حددها الأخفش، فهي لا تُوقف المعنى عندها، ولا يمكن قياسها وزنياً بـ «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»⁸⁹، بل هي التي احتفظت من القافية القديمة بخاصية التجانس اللفظي فحسب.

والسؤال الذي يرنّ الآن: هل أعطت القافية «شكلاً» مبتكراً آخر لقصيدة التفعيلة؟ وقبل الإجابة عن السؤال، علينا أن نعود إلى البيت الشعري التقليدي، الذي يتميز بوقفين

(العروض والقافية)، تقومان بقسم البيت إلى جملتين تقريباً، فكأنما تمثل الأولى صوتاً، يجد جوابه في الثانية. وفي الجملة يوحى البيت التقليدي بتعدد الأصوات : هناك صوت ورجع يقابله، إذ قد يتم المعنى في الجملة الثانية، وقد تفسر الجملة الثانية غموض الابداء في الجملة الأولى. فماذا لو وُضع الصوت والرجع بطريقة مختلفة؟ وماذا لو تغير مكان القافية، فأصبحت مفتاح المعنى لا قفله؟ تماماً كما في هذه القصيدة لمحمود درويش⁹⁰ :

بُرتقاليَّة، تدخلُ الشمس في البحرِ
والبرتقالةُ قنديلُ ماءٍ على شجرٍ باردٍ

بُرتقاليَّة، تلدُ الشمسُ طفلَ الغروب الإلهي
والبرتقالةُ، إحدى وصفاتها، تتأملُ مجهولها

ذلك أن تكرار لفظ (برتقالة) وتناوبه مع لفظ (البرتقالة) في مطلع كل سطرين ثنائيين، يعطي القصيدة رنيناً يشبه رنين القافية. كما أن السطرين الثنائيين في كل مقطع، يشبهان قسمي البيت في الشكل التقليدي : يشكل كلّ واحد منهما جملةً مستقلة. ويأخذ السطر الأول مهمة تحديد وجهة المعنى، الذي لن يتم الإفصاح عنه ولن يكتمل إلا بعد الانتهاء من قراءة السطر الثاني. وبكلام آخر يشبه السطران قسمي البيت لجهة توزيع الأصوات بينهما : صوتٌ يُشير ورجعٌ يتم. وكلّ واحد منهما مستقل ضمن جملة ليست مكتملة وزنياً وإنما دلاليّاً، ذلك أن إيقاعها الدلالي أقوى من إيقاعها الوزني، الذي لن يقف بالضرورة عند نهاية لفظ (البحر). ولا يمكننا القبول هنا بمصطلح التدوير كتبرير عروضي كاف. فصحيح أن التفعيلة قد تبدأ عند نهاية السطر وتكتمل عند بداية السطر الذي يليه، إلا أن ذلك لا يعلل توقف الإيقاع عند نهاية السطر الأول. ما يعلل الوقفة «الجديدة» هو التركيب الدلالي لا التفعيلة قطعاً.

فالكلام المحمول على البحر، لا يوازي الوزن ذاته لجهة انقسامه إلى قسمين كما في الشكل التقليدي، حيث يوجد نوع من توازنٍ خفي بين الوقتين العروضيتين (العروض والقافية) والوقتتين الدلاليّتين. وإنما يوازي الكلام المحمول ذاته إيقاعياً، فيخلق «شكله» من خلال إعطاء الإيقاع الدلالي قوة «تركيب» الشكل، إذ إن الانزياح بين الإيقاعين الوزني والدلالي، بلغ مدىً جديداً، أن سمح اللفظ المشابه للقافية في مطلع السطرين بفتح المعنى على عكس دور القافية القديمة التي

أعطى هذا الإيقاع الدلالي كذلك، قوة «تركيب» شكل ثانٍ لقصيدة التفعيلة، يغازل الشكل التقليدي بشطريه الصارمين عروضياً ودلالياً، ويفرد باحداثه في آن معاً. ويظهر هذا الشكل بـ «صورة أوضح» حين يضع درويش السطر الثاني أو الرجوع ضمن قوسين معقوفتين، كما في «طريق الساحل»⁹¹:

طريقٌ يؤدي إلى مصرَ والشام

[قلبي يرتُّ من الجهتين]

طريقُ المسافر من . . . وإلى نفسه

[جسدي ريشةٌ والمدى طائرٌ]

إذ يؤكد بذلك على ثنائية الصوت، التي نجدها في الشعر التقليدي المقفى، حيث رأينا كيف تفصل العروض بين قسمي البيت معنوياً، لتقع مهمة «توضيح» المعنى أو إكماله على عاتق قسمه الثاني. فالجملية الأولى من القصيدة، تمهد «درب» المعنى الوارد في الجملة الثانية. وبالمثل، تعيد جملة (طريقُ المسافر من . . . وإلى نفسه) اللعبة ذاتها، وتضيف إليها تكرار لفظ (طريق)، الذي يلبس لبوس قافية جديدة، تتكرر حرفياً، بيد أنها تفتح المعنى ولا تقفله، وإنما تجده في كل مرة، إذ ترتبط به وفقاً للجملة الموضوعية بين قوسين معقوفين. من المفيد هنا أن نتذكر بأن تكرار القافية بمعنى واحد في القصيدة، عُدَّ عيباً من عيوبها، واسمه الإبطاء. وينسجم ذلك تماماً مع دورها في إقفال المعنى حسب الشكل القديم. لكن دور القافية المتغير هنا، عكس البيت القديم برمته، فكان ابتداء المعنوي منها، وكان من أهم تقنياتها «الجديدة» التكرار الذي يؤدي دوره في فتح «لا نهائية» للمعاني، إن صحَّ التعبير.

وبعد، تبدو القافية وكأنها «أصل» للأشكال الشعرية، أن نرغب في النظر إليها كذلك. وأن نصدق أنها «الأصل»، فتتبعها من سجع الكهان مروراً بالرجز والرمل والقصيد والموشح والمربعات والخمسمسات، لنصل إلى قصيدة التفعيلة التي تدنيتها تارةً وتقصيدها تارةً أخرى، بيد أن تغيير دورها من القفل إلى المفتاح، يُظهر بيت أبي النواس من الحقيقة لا من المجاز :

أَخَذَ نَفْسِي بِتَأْلِيفِ شَيْءٍ وَاحِدٍ فِي اللَّفْظِ شَتَّى الْمَعَانِي

1- ص 26، «فن التقطيع الشعري والثقافية»، صفاء الخلوصي، ط 5 مزيدة ومنقحة 1977، منشورات مكتبة المتنبي ببغداد.

2- الجوهري، القراطيني، كمال أبو ذيب، الخ.

3- انظر محمد العلمي، «العروض والثقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك»، الدار البيضاء: دار الثقافة 1983.

4- «جمل قصيرة مقفاة بلا وزن، أي أنها لا يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها»، انظر ص 58 في «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف»، محمد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مكتبة الخانجي بمصر، 1976. وانظر ص 61، المثال الآتي عن سجع الكهان: «تقول كاهنة من حلس: أنلركم قوما خزرا

ينظرون شزرا

ويقودون الخيل نثرا

ويهرقون دما عكرا»

5 - وفي الشعر الرمل وهو عند العرب عيب وهو عما تسمي العرب. وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، ولا يحدون في ذلك شيئاً، وهو نحو قول عبيد: أنفّر من أهله ملحوب

فالتطبيات فالذنوب

ونحو قول ابن الزيمري: ألا لله قوم و لدت أخت بني سهم

هشام وأبو عبيد

متلف ملهه الخضم

وعامة المجزوء يجمعونه، «رملاً». انظر ص 67، كتاب القوافي للأخفش، تحقيق عزة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، 1970.

6- «كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنّون به في عملهم وسوقهم ويحدون به» ص 68 في «القوافي» للأخفش، و ص 101 «في بدايات الشعر العربي» وزعم الخليل أنه ليس شعر وإنما هو أنصاف أبيات أو ثلاث. . . وقيل «لأن أكثر ما تستعمل العرب منه المشطور الذي هو على ثلاثة أجزاء فشيء بالراجز من الإيل، وهو الذي تشد إحدى يديه، فيبقى على ثلاث قوائم، وقيل غير ذلك». و ص 101، في «طبقات فحول الشعراء» محمد بن سلام الجعفي، اختيار وتعليق وتقديم علي أبو زيد، سلسلة المختار من التراث العربي / 34. دمشق: منشورات وزارة الثقافة 1985. «كذلك قول لبيد بن ربيعة إذ يفرق بين الرجز والقصيد: أرجزاً سألت أم قصيدا فقد سألت هيتاً موجوداً»

7- انظر ص 71-73، «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف» دراسات مقارنة، محمد عوني عبد الرؤوف 1976 مكتبة الخانجي بمصر.

8 - انظر «القافية في العروض والأدب»، حسين نصار، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية 2000، . و ص 222 في «فن التقطيع الشعري والثقافية»، مصدر سبق ذكره.

9 - التضميلة الأخيرة من القسم الأول للبيت.

10- التضميلة الأخيرة من القسم الثاني للبيت.

11 - انظر في «القافية في العروض والأدب» ص 36 «ولما كانت صفة القافية الإيقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها، ولذلك، نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفها». مصدر سبق ذكره.

12 - انظر ص 21، «الكافي في العروض والقوافي»، الخطيب التبريزي تحقيق الحسني حسن عبد الله، القاهرة مكتبة الخانجي 1969.

13 - «اسم يطلق على البيت الأول في القصيدة إن لم يكن مصرعاً» انظر ص 268 في «معجم مصطلحات العروض والثقافية» محمد علي الشوابكة، وأنور أبو سويلم، عمان، دار البشير، 1991.

14 - «اسم للضرب إذا كان متغيراً عن عروضه بزيادة أو نقصان». انظر ص 238 في «معجم مصطلحات العروض

- 15 - ص 78 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 16 - ص 67 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 17 - ص 68 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 18 - ص 79 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 19 - ص 326 في «المعمدة في محاسن الشعر وأدابه» (الجزء الأول)، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قزوزان، دمشق، مطبعة الكتاب العربي، 1994.
- 20- الأخفش، ابن جني، ابن رشيق، ابن عبد ربه
- 21 - ص 6 كتاب «القوافي» للأخفش. مصدر سبق ذكره.
- 22- ص 13، كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.
- 23- ص 1-7 كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.
- 24 - انظر «كتاب الأزمنة والتلية في الجاهلية» لأبي علي محمد بن المستير (قطرب) تحقيق حاتم صالح الضامن، بغداد، مؤسسة الرسالة، 1985. لقطرب.
- 25 - انظر «قصيدة الرثاء، جذور وأطوار»، حسين جمعة، دمشق، دار النمير ودار معد، 1998.
- 26 - البيت لحاتم الطائي.
- 27 - البيت لحسان بن ثابت، ص 162 في «طبقات فحول الشعراء»، مصدر سبق ذكره.
- 28- ص 191 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 29 - ص 240 في «الفصل والوصل بين البلاغة والنحو»، رسمية محمد المياح، مجلة كلية الآداب، بغداد، المجلد 1، العدد 14، 1970-1971. وانظر كذلك «الصلة بين القافية وفواصل الأبي القرآني»، أحمد نصيف الجنابي، ص ص 83-136 في مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 3، 1983.
- 30 - ص 43 في «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.
- 31 - ص 54 «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.
- 32 - ص 68 في «القوافي» الأخفش، مصدر سبق ذكره، و ص 208 «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 33 - ص 326 في «المعمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.
- 34 - ص 331 في «المعمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.
- 35 - قواعد الشعر» أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، 291 هـ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 1، 1948، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة.
- 36 - ص 63، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 37 - ص 64، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 38- ص 67، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 39 - ص 68، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 40- ص 71، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 41 - ص 75، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 42- ص 79-80، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 43 - في صدر الإسلام نلاحظ انتشاراً أوسع لبحر الرجز، وتراجعاً ملحوظاً لبحري الرافض والكامل، بينما يحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، انظر الموسوعة الشعرية CD-Rom إصدار المجمع الثقافي أبو ظبي 2003.

- 44- انظر الموسوعة الشعرية.
- 45 - انظر ص 243 وما بعدها في «الشعرية العربية» جمال الدين بن شيخ، الدار البيضاء، دار توفيق، 1996. وكذلك
Dimitry Frolov, Classical Arabic Verse, History and Theory of Arud Leiden, Brill, انظر،
P258، 1999-290.
- 46 - ص 22 في «الكافي في العروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره.
- 47- انظر في الموسوعة الشعرية، «نور القيس»، للحافظ اليموري. وانظر كذلك ص 270، في «العمدة» مصدر
سبق ذكره.
- 48 - ص 331 في «العمدة» مصدر سبق ذكره.
- 49 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.
- 50 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.
- 51 - «الموسوعة الشعرية»، مصدر سبق ذكره.
- 52 - كما يحدث الأمر ذاته في بحر الخفيف، وفي البحور القصيرة الصالحة للفناء، كمجزوء الرمل ومجزوء الرجز.
- 53 - «المدخل من الأبيات: ما كان قسمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهم كلمة واحدة، وهو المدمج
أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف
مستثقل عند المطبوعين، وقد يستغفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربيع الرمل وما أشبه ذلك». ص 331، في
«العمدة» مصدر سبق ذكره.
- 54 - ص 546 في «أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري الفيصل، مطبعة جامعة دمشق 1965.
- 55 - انظر «التنوير وبحور الشعر»، أبو فراس النطالي، في مجلة جامعة الملك سعود مجلد 6 كلية الآداب العدد 2،
ص 533-556 1994.
- 56 - وينطبق هذا الكلام على بحر الهزج، كونه لا يأتي إلا مجزوءاً.
- 57 - ص 543 في «التنوير وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره.
- 58 - ص 322، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.
- 59- الوتد المجموع هو تعاقب متحركين فساكن نحو: على، أما، لها. ويكتب عروضياً هكذا: // 5
- 60 - ص 228 وما بعدها في «فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره. وأيضاً سلمى الخضراء الجيوسي في
The Legacy of Muslim Spain, Leiden, Brill, 1992 .
- 61 - ص 305 في «فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره.
- 62 - أحباب ابن سناء الملك جزءاً جديداً على الموشح، وسماء السلسلة. انظر «دار الطراز في عمل الموشحات»
Monroe (James), Zajal and Muwashshahain The Legacy of Muslim Spain. P 407- 63
- مصدر سبق ذكره.
- 64 - انظر سلمى الخضراء الجيوسي في «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» بيروت، مركز دراسات الوحدة
العربية، 2001. وأحمد مطلوب في «دراسات بلاغية ونقدية» بغداد، دار الحرية للطباعة 1980. و Shumel Moreh
The Development of its Forms and Themes, 1970-in Modern Arabic Poetry, 1800
under the Influence of Western Literature, Leiden, Brill, 1976
- 65 - ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت ط 2، 1979. ص ن ن .
- 66 - الخنن هو إسقاط الساكن الثاني.
- 67 - تنسب سلمى الخضراء الجيوسي في تحليلها للتناظر بين الشطرين إلى القول: إن «التوازن والتماثل في البيت ذي
الشطرين لا ينجم عن وجود القافية، بل هو نتيجة صفة الوقف للمزدوج: الوقفة الإجمالية في نهاية الشطر الثاني، أو

شكر: القافية هي الأصل

العجز، أي في نهاية البيت، والوقف الاختيارية في نهاية الشطر الأول، أي الصدر... إن صفة التناظر والتوازن لا تفرضها القافية بل الوقفتان. غير أن الوقفة الأولى في نهاية الشطر الأول هي الغالبة في تقرير صفة التوازن. وبذلك تكون الباحثة قد أشارت بشكل مغاير لما هو سائد إلى العلاقة المعروفة بين الأعراف والضروب في نظام الشطرين، لكنها في ملاحظتها الدقيقة تلك نتيج في التدليل على سبب إغراق الشعر المرسل تقنياً. للمزيد انظر «الانغمات والحركات في الشعر العربي الحديث» مصدر سبق ذكره ص 577 وما بعدها.

68 - تعود تسمية شعر التفعيلة إلى د. عز الدين الأمين في كتابه «نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر» وإلى النعمان القاسبي في كتابه «شعر التفعيلة والتراث». انظر ص 221، في «المرجع في علمي العروض والقوافي» لمحمد أحمد قاسم، جروس برس، طرابلس 2002.

69 - قصيدة «كوليرا» في ديوان «شطايا ورماد»، نازك الملائكة ص 121، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1949.
70 - عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر، قضايا ومظاهر الفنية والمعنوية» دار الثقافة بيروت، 1966. ص 69 وما بعدها.

71- ص 56 في «قضايا الشعر المعاصر» نازك الملائكة دار الآداب، بيروت، 1962. «هو أسلوب في ترتيب تفاعيل التحليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة».

72- ص 65-66 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.
73- فؤاد الخشن «أنا لولاك» 1946 وخليل شيبوب «الشراع» 1943 ويدر شاكرا السياب «هل كان حياً» 1947، كلها من وزن الرمل.

74- حرر السياب البحر الكامل وتناول من بعده شعراء آخرون مثل البياتي وحجازي وغيرهم.
75- الحجب من البحور المفردة : قُتل وتعتبر هذه التفعيلة أساس التندارك «فاعِلن» ولكن مخبوة.
76 - انتقدت نازك الملائكة وقوف الشاعر على حرف صلد غير ممدود، وورود الود في منتصف الكلمة، انظر قضايا الشعر المعاصر ص 80-85.

77 - «هو أن يكتب أحياناً كاملة وأشطر تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف» ص 87. و «وقد نقشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والتزينة» ص 88. انظر «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.
78- «لأن التندوير ملازم للمقاصد ذات الشطرين، لأن التندوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت التالي يبدأ بنصف كلمة وهذا غير مقبول، لأن الشعر الحر ينبغي أن ينتهي كل بيت فيه بقافية والتندوير لا يتيح ذلك، يمنع التندوير في الشعر الحر لأن الشاعر يقدر أن يزيد في عدد التفعيلات دون أن يضطر إلى شطر كلمة بين بيتين». انظر ص 93-98 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.

79- «ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع» انظر ص 99-102 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.

80 - القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث في النفس رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. انظر ص 160-163 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.
81- عبد الوهاب البياتي «عندما يحب الفقراء» الأعمال الكاملة.

82- على سبيل المثال: جبرا إبراهيم جبرا، لويس عوض، عبد الله الغلاني، محمد النويهي وآخرون
83- ص 639 «أحييني» في الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بدر شاكرا السياب، بيروت، دار العودة، 2000.
84 - «إذ انتهى البيت ببعض كلمة وبعضها الآخر في أول البيت فيسمونه المجاز... قال ابن سنان «ومن عيوب القوافي أن يتم البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني، وذكره المبرد وسماه المجاز ومثاله :

شبيه بابل يعقوب ولكن لم يكن يو
سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو
سبح الامراء بالقهو ة مزجاً لك يكن دو
ن في . . . » انظر ص 69 في «معجم المصطلحات والقافية»، مصدر سبق ذكره .

85 - جرب بدر شاعر السياب أن يطوِّع بحر البسيط في بعض قصائده، منها على سبيل المثال «ألياء جيكرور» و «سفر أيوب» / المقطع الرابع .

86- مخلع البسيط هو لون أو نوع من أنواع مجزوء بحر البسيط، دخل عروضه وضربه الخن والقطع معاً . ووزنه : مستفعلن فاعلن مُتَفَعِّل . ص 70 في «علم العروض وموسيقى الشعر العربي»، غازي يموت، بيروت، 2003 .

87- أطلق مصطلح القصيدة المدورة على القصائد التي يرد فيها التلويز بشكل كثيف، ويقصد به أبو فراس النطافى مثلاً «تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه»، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى، وتجزئة التفعيلة أو الكلمة بين آخر السطر وأول السطر الذي يليه في الشعر الحر والقصيدة المدورة». ص 533 «التلويز وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره . ولا شك أن مصطلح التلويز هنا غير دقيق ، إذ يخلط بين الدمج في الشعر المقفى وتجزئة التفعيلة التي يعتبرها مرادفة لتجزئة الكلمة في الشعر الحر . فتجزئة الكلمة هي الدمج، بينما تجزئة التفعيلة تعني عملياً انقسامها بين كلمتين، والشاعر حر في هذه الحالة أو يوردها في آخر السطر أو في منتصفه، تماماً مثلما كان حرّاً في إيرادها في حشو البيت . أما القصيدة المدورة فهي التي تتحرك إيقاعياً كما لو أنها كتلة واحدة لا فواصل فيها، وبكلام آخر فإنها القصيدة التي تظهر كمقطع واحد .

88 - لا يوجد «نظرياً» خلا القصيدة المدورة والقصيدة المقطعية نماذج يمكن القياس عليها في قصيدة التفعيلة، لأن هذه الأخيرة تتميز بقدرتها على التشكل وفقاً لإيقاع الجمل ولشئنة الشاعر بالطبع .

89 - ص 149، «الكافي في العروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره .

90 - ص 37، «برتقالية» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض نجيب الريس، 2005 . وانظر كذلك قصيدة «الكمجنجات» من ديوان «أحد عشر كوكباً»، الدار البيضاء، دار توبقال، 1992 .

91 - وانظر كذلك، «الجميلات هن الجميلات» و «فكر بغيرك» في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض الريس للتأليف والنشر، 2005 .

الفلاح والرواية الحديثة في مصر

سماح سليم

في القرن العشرين، احتل الفلاحون المصريون، الذين كانوا على مدار آلاف من السنوات، العمود الفقري لاقتصاد متطور و غني يعتمد على الزراعة والتجارة، صدارة الخطاب الاجتماعي، والأيدولوجيا السياسية في الدولة المصرية الحديثة، حين ظهر الفلاح فجأة كرمز قوي للهوية الوطنية. الفلاح الذي كان لقرون موضوعا للاحتقار والتجاهل من جانب النخب الحضرية، أصبح الآن وثيق الصلة بالثقافة الوطنية، إلى حد أن معظم الإنتاج الفني والفكري في مصر يتوسل صورته، والدولة نفسها تحكم باسمه، أو تدعي ذلك على الأقل.

ومنذ عشرينات القرن العشرين، أخذ الشعراء، والمؤلفون الموسيقيون، والفنانون التشيكيون، والكتاب في التركيز بكثافة على الفلاح باعتباره الموضوع الصحيح لفن وطني حديث. وقد أسهمت المؤلفات الموسيقية لسيد درويش، والنصب التذكارية لمحمود مختار، وروايات طه حسين، وتوفيق الحكيم، في تصوير ملامح هذه الشخصية الجديدة. كما كتب المثقفون المعروفون

سماح سليم، كاتبه وأكاديميه من مصر

من أمثال سلامة موسى، ومحمد حسين هيكل المقالة تلو الأخرى، احتفاء بنسبه القديم، وأصالته الوطنية. بينما زعم ساسة ارسقراطيون مثل الزعيم الوفدي سعد زغلول، وحتى الملك فاروق نفسه، بنبذة عالية، لأنفسهم أصولاً فلاحية. وقد كان من غير الممكن مجرد التفكير في وضع كهذا قبل خمسين سنة.

الثورة المصرية في العام 1952 قامت باسمه، وبعد الثورة استمر الإنتاج الفكري والفني في التركيز على ثقافة الفلاح. وعلى امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، رسمت الروايات، والأشعار، والأفلام، والمسلسلات التلفزيونية، القرية والفلاح بتفاصيل حية لوصف مشاكل المجتمع المصري، ولفت الأنظار إلى مستقبل أفضل. أصبح الفلاح مثلاً لمصر نفسها، كما أصبح الانحدار من أصول فلاحية، ربما للمرة الأولى منذ قرون في تاريخ مصر، ميزة ومصدراً للفخر، طالما أن الفلاح هو المصري الأصيل.

يمكن إعادة هذا التحول الكبير في صورة الفلاح، والخطاب السياسي المحيط بها، إلى أوائل القرن التاسع عشر، على الأقل. ويمكن القول بصفة عامة إن الكولونيالية، ودمج مصر في الاقتصاد الرأسمالي العالمي، قد وفرا الشروط الاجتماعية والسياسية التي سهلت هذا التحول. انطوت هذه الشروط، أيضاً، على مأسسة الدولة الحديثة وتعزيزها، وعلى ظهور القومية، والكفاح ضد الكولونيالية، وعلى تغيرات ديمغرافية ضخمة شهدتها مصر بفضل الحجم المذهل للهجرة الريفية، وانتشار معرفة القراءة والكتابة، والتعليم العالي، وأخيراً على الوعي المتنامي للفلاحين بدورهم الراديكالي الخاص كقوة سياسية، واقتصادية، في مصر الحديثة.

وقد نشأت بفضل هذه التغيرات المادية ميثلوجيا كاملة، وبنية خطابية جديدة وفريدة من نوعها، رغم كونها خيالية، تمحورت حول شخصية الفلاح المصري على امتداد القرن العشرين. ارتبط تبلور هذه الميثلوجيا بعمليتين تاريخيتين مركبتين حدثتا في وقت واحد. كانت الأولى نشوء وتعزيز الدولة الوطنية الحديثة في مصر، خاصة في المرحلة الكولونيالية المتأخرة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. والثانية ظهور واستقرار أنواع أدبية جديدة منذ أواخر القرن التاسع عشر: المقالة الصحفية، والقصة القصيرة، والرواية.

لذلك تمتاز العديد من الروايات المصرية المكتوبة على امتداد القرن العشرين بخلفيات ريفية. ومعظم كتاب مصر كتبوا على الأقل رواية واحدة عن الفلاح، وقرينته. وقد حققت شخصيات

نهضوية بارزة، قبل ثورة 1952، فتوحات تأسيسية مهمة في هذا المجال: طه حسين، إبراهيم عبد القادر المازني، توفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل، على سبيل المثال.

وبعد الثورة ركز العديد من الكتاب والروائيين، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الحكيم قاسم، ويحيى الطاهر عبد الله، ويوسف القعيد، وخيري شلبي، وعبد الفتاح الجمال، اهتمامهم بطريقة تكاد تكون حصرية على القرية. كما أصدر آخرون، مثل يوسف إدريس، وبهاء طاهر، عملين، أو ثلاثة أعمال وثيقة الصلة القرية.

وإذا وضعنا نجيب محفوظ، الحائز على جائزة نوبل، جانبا، فإن معظم الإنتاج القصصي المصري الحديث يتكون من روايات القرية. حتى الرواية ذات الخلفية الحضرية الخالصة يلاحظها حضور القرية بصفة دائمة تقريبا، كمكان أصلي بالمعنى التاريخي والجغرافي، يمتاز بكثافة إشكالية عالية. ومرجع هذه الظاهرة، كما سنبين في الصفحات التالية، إلى المركزية المتنامية لمسألة الأرض والفلاح في الوعي الوطني الحديث، وأيديولوجيا الدولة.

الرواية العربية في مصر. كما في كل مكان آخر في العالم العربي. سياسية، لذلك نجد الأهمية السياسية لفكرة الأرض والفلاح انعكاسها بالضرورة في رواية القرن العشرين. كما تعكس رواية القرية موضوعات تتصل بسوسيولوجيا الثقافة في النسق المصري الحديث، حيث تُرسم مشكلة الهوية الاجتماعية بالمعنى السياسي والفردى معا، وتوصف بصورة متكررة من خلال التصوير المجازي «للصدام» بين الريف والمدينة، كما تعايشه شخصيات فردية، أو مجتمعات برمتها.

ومن زاوية أدبية محددة، فإن هذه الظاهرة كامنة، أيضا، في طبيعة البنية السردية للرواية كما ظهرت في مصر: أي إشكالية الواقع والمحاكاة (تصوير الواقع) والفاعل السردى (الذات الروائية) وعملية السرد نفسها (اللقاء بين الذات والموضوع).

يركز هذا الكتاب على العلاقة الأولية بين القرية المصرية والرواية، كما نشأت وتطورت بداية من العقود الأولى من القرن العشرين، وحتى نهايته. وفيه أحاول البرهنة على أن المكونات البنوية وموضوعات الفن الروائي نفسه ارتبطت من حيث الجوهر بالعملية التاريخية التي ظهر فيها الفلاح كموضوع للعلوم الاجتماعية، ولخطاب سردي جديد، وكذلك باعتباره قوة متمردة في التاريخ المصري الحديث.

بحث تيم ميتشل في كتابه «استعمار مصر» الطبيعة الفكرية، والمؤسسية، المعقدة للمشروع

الكولونيالي الذي اعتمد عمليتين متلازميتين هما الانضباط والتمثيل. ويحاول البرهنة في هذا الكتاب بأن بناء وتعزيز الدولة الحديثة في مصر استدعى، وأسهم في توليد، طريقة جديدة في الإدارة السياسية والاجتماعية، وهي تقنية انضباطية جديدة تمارسها السلطة، التي تم تنظيمها وتوليدها مؤسساتيا عبر هيئات مثل الجيش الوطني، والتعليم الخاضع لإشراف الدولة، والتخطيط العمراني، وهندسة البناء.

فالحداثة المصرية، كما تجلّت، تشكلت من جانب اقتصاديات السوق الرأسمالية العالمية، ونظريات التنوير والإمبريالية. وقد انبثقت الدولة الوطنية. كما أشار بارثا شاترجي، وآخرون. بفضل هذه الدينامية، وبشكل خاص من البنى القائمة للإدارة الكولونيالية. وفي هذا السياق، يصف ميتشل كيف ارتكزت الإدارة البريطانية الكولونيالية في مصر - وقبلها حكومة محمد علي (المنسوب إليها على نطاق واسع فضل إنشاء الدولة «الوطنية» الأولى - على بنى قانونية وإدارية جديدة، وعلى سياسات اقتصادية صُممت لتنظيم وتنسيق وزيادة ما أصبح يُعرف «بالقوى الإنتاجية»¹ في البلد.

وفي مصر القرن التاسع عشر، كانت غالبية القوى الإنتاجية، التي أشار إليها ميتشل، في الريف، سواء من حيث الأيدي العاملة، أو المصادر الزراعية. وقد كان محمد علي أول من بدأ في الاستغلال المنظم والمخطط لتلك المصادر، من خلال إصلاح قوانين ملكية الأرض، والتشريع الذي نشأ بموجبه أول جيش حديث، ودائم في مصر. وفي وقت لاحق من القرن التاسع عشر، أسهم إسماعيل، حفيد محمد علي، في خلق ملكيات زراعية خاصة كبيرة الحجم، مما زاد في تغيير العلاقة بين الدولة والمناطق الريفية الداخلية. وبالتالي بينها وبين النخب المدنية والانتلجنسيا.

عززت الإدارة الكولونيالية البريطانية هذه العملية عبر مزيد من التشريعات الزراعية، وتدابير مجهرية معقدة للبنية والإنتاج الريفين. وخلال هذه الفترة بدأ الفلاح في دخول خطاب المثقفين العقلانيين، والسياسيين، باعتباره موضوعا وطنيا محتملا (حتى وإن كان إشكاليا) وذلك خلافا لما كان عليه في السابق («يد عاملة» خرساء، غير ضرورية، وإن كانت في بعض الأحيان عنيده). وخلال هذه الفترة، أيضا، كان يجري تطويع فن السرد العربي الحديث. وقد ظهر الفلاح كموضوع مركزي في الخطاب الوطني، والرواية، في لحظة التماس بين هاتين القوتين التاريخيتين.

ويحكم ازدياد الاحتكاك بين المدينة والقرية في القرن التاسع عشر، وشروع الدولة، بطريقة منهجية وواعية، في تعبئة مصادر المناطق الريفية الداخلية، ازداد انشغال المثقفين الإصلاحيين والوطنيين بدور الفلاحين في مشروع النهضة الوطنية. أولا، كقوة عمل، وثانيا، كمواطنين محتملين².

وقد وجد منشقون سياسيون من أمثال الهجاء، والكاتب المسرحي، يعقوب صنوع، في هؤلاء الفلاحين قوة مهمة، وحاسمة، في الكفاح ضد الإمبريالية الأوروبية في مصر، وضد العرش، أيضا. بينما نظر آخرون إلى الفلاحين باعتبارهم حراس هوية وطنية راكدة ومتخلفة، لكن واجب النخب الوطنية الطليعية يستدعي إصلاحهم، لكي يتسنى لمصر أخذ مكانتها بين الدول المستقلة.

وفي الوقت نفسه، شكك بعض المثقفين في الشرعية الاجتماعية والثقافية للنخب المصرية الجديدة، وشروعوا في استكشاف عواقب التفاعل الثقافي، غير المحسوب، مع الكولونيالية، وكذلك معنى الهوية الفردية والجمعية، في إطار حشد من الأيديولوجيات الاجتماعية الجديدة: الليبرالية، والداروينية الاجتماعية، والقومية. وقد تسببت هذه الدينامية التاريخية المتضاربة في نشوء انقسام وجودي، أو تمزق، في الميخال الوطني، سيلحق المثقفين المصريين على امتداد القرن العشرين.

صاغ المثقفون من آباء النهضة الحداثة باعتبارها ثنائية ثقافية راسخة في التاريخ الشرقي. وقد أقصيت الجماهير إلى هامش هذه الحداثة، التي لا يمكن تكييفها بصورة صحيحة إلا مع التصورات الذاتية والتاريخانية للنخبة. وفي هذا النموذج ظهر الفلاح باعتباره رمزا رومانسيا للشعب، وكذلك علامة محتملة لتدهوره التاريخي. وبالقدر نفسه بدأ المثقف الحضري الكوزموبوليتي، الذي اعتبر نفسه طليعة للنهضة، في بلورة هويته بطريقة مجروحة. فقد رأى نفسه فردا مغتربا، ومعزولا، وعاجزا عن التواصل مع ذات جمعية وطنية ميثولوجية، ضاعت منه لغتها وثقافتها إلى الأبد في غشاوة الماضي، وبالتالي أصبح وعيها لذاتها، وهويتها الفردية، ملفقا، ومتصدعا، وغير مكتمل.

كذلك، أسهم دخول نوع جديد من السرد القصصي العربي-الرواية والقصة القصيرة. إلى الحلبة الثقافية في مصر، في هذه العملية التي تجري على نطاق أكبر، حين شرعت إنجلجنسيا

البرجوازية الوطنية الحضرية، في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، في تأمل هويتها باعتبارها صوت طبقة، ومجتمع، جديدين. وكان التمثيل القصصي للبيئة الاجتماعية لهذه الطبقة (الواقع الاجتماعي) إحدى التقنيات التي تجلت فيها عملية التأمل الذاتي هذه. وقد وفر الفلاح المادة الخام للمخيلة الأدبية الوطنية الجديدة، كما تجلّى أمام الشخصية الروائية الكوزموبوليتية الحضرية باعتباره الآخر في حكاية أصلية قديمة.

اتخذت هذه الديناميكية في كتابة رواية القرية المصرية في القرن العشرين هيئة شرح عميق بين فضائي النص الاجتماعي والسرد، شرح تقوم الحكاية، أو الراوي (سواء كان الراوي بضمير المتكلم، أو الشخصية المركزية) بتدوينه. وبالتالي، فإن إحدى الطبقات الدنيا الرئيسة لنص رواية القرية المصرية هي حكاية المحاولة التي يبذلها الفاعل الروائي للكلام عن، والتحرر من، الآثار الضارة لهذا الشرح بين الذات والآخر.

يتكرر هذا التصوير البلاغي المرة تلو الأخرى على امتداد القرن العشرين، وإلحاحه يدل على مشكلة سياسية، ووجودية تعود إلى لحظة البداية في قلب الحداثة المصرية. إنها مشكلة أصول جماعية، وفردية، أي مشكلة هوية. وهي، أيضا، مشكلة تتضمن تاريخا من الصراع الاجتماعي الحاد، الذي يزداد تعقيدا.

المثقفون الوطنيون الأوائل وخطاب الإصلاح الاجتماعي

بدأ الكتاب والمثقفون الحضريون في التعبير عن اهتمام متزايد بالفلاح في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. فقد كافح المثقفون المتسبون إلى حركة عرايى لتعبئة الفلاحين ضد النظامين العثماني، والبريطاني في مصر. وكجزء من هذه العملية نشأ خطاب للإصلاح الاجتماعي تمحور حول شخصية الفلاح، باعتباره ممثلا لشخصية وطنية مفترضة. ولكي يقوم الفلاحون بدورهم كقوة عمل فعالة وحديثة، فمن الواجب تعليمهم ليخرجوا من حياة الكسل، وعادات وتقاليدهم الجاهل. وفي غضون ذلك ظهرت فكرة التعليم باعتباره مشروعا وطنيا لا يحتمل التأجيل.

كان عبد الله النديم من أبرز، وأغزر، أبطال التعليم الوطني، والإصلاح الاجتماعي، وفي هذا السياق كتب بإسهاب عن الفلاح في مجلاته. وكان رجال من أمثال عبد الله النديم، ومحمد عمر، كتاباً يتسبون بجلاء إلى طبقة وسطى صاعدة، متميزة، ومختلفة نوعيا عن الطبقات العليا

الارستقراطية [التي تبني الثقافة الغربية] والعوام، والجماهير الغفيرة من الفقراء في المدن والريف على حد سواء³.

تحتل الشخصيات البارزة في بداية النهضة - أحمد فتحي زغلول، محمد الموليحي، قاسم أمين، وأحمد لطفي السيد، الذين يعتبرون على نطاق واسع بمثابة «آباء مؤسسين» للحداثة الفكرية المصرية - من الشرائح العليا في المجتمع المصري. معظم هؤلاء تلقى تعليمه في الغرب، وهو عضو في نخب حضرية ذات ملكيات زراعية كبيرة، وكذلك كاتب غزير الإنتاج، ومصلح.

وقد تأثرت أفكارهم الإصلاحية بالفلسفة الوضعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، التي انتشرت على نطاق واسع في الأوساط الثقافية المصرية في أواخر القرن، بفضل ترجمة أعمال لمنظرين اجتماعيين من أمثال جيرمي بانثام، وهربرت سبنسر، وغوستاف لويون. وخلافاً للنديم، وعمر، فقد أعجب العديد من هؤلاء أيما إعجاب بالثقافة الليبرالية الغربية، وتمأهوا معها، ورأوا في أنفسهم النخبة الطليعية لنهضة مصر الاجتماعية والسياسية. وكانوا مهتمين بموضوعات معاصرة ملحة ومتنوعة. فالموليحي يتقن فوضى وظلم نظام المحاكم المختلطة، وتدهور الفقهاء في مصر، وأمين ينري للدفاع عن تعليم النساء، وفتحي زغلول ولطفي السيد يكتبان بإسهاب عن الحاجة لتبني ثقافة سياسية ليبرالية بين الطبقات المصرية الوسطى الصاعدة.

ومهما تكن الموضوعات التي عالجوها، فإن هذه الجماعة من المثقفين نظرت إلى «المجتمع» نفسه ككيان مجرد، تحكمه قوانين علمية عامة، ومبادئ تنظم (الحياة الاجتماعية). وفي هذا السياق يجادل ميتشل بأن تشخيص وإصلاح هذا النظام الاجتماعي المجرد - «تصوره متميزاً تماماً عن الأفراد والممارسات التي يتكوّن منها» - كان الموضوع الرئيس للمصلحين الوطنيين في كل الطيف السياسي والاجتماعي⁴.

وقد مال التاريخ الوطني إلى تكريس هذا الجيل باعتبارهم مؤسسي وأبطال الحركة الوطنية المعادية للكونولونية في طورها الأول. بينما أوجي باحثون آخرون أن ذلك الجيل تشكّل من برجوازية كومبرادورية مهتمة بمصالحها الذاتية، وذات علاقات ملتبسة بالبريطانيين والقصر⁵. وأشار ميتشل إلى شبكة المصالح المهنية، والاجتماعية، والمالية المشتركة، التي ميّزتهم كطبقة اجتماعية عن الغالبية العظمى من المصريين.

كان [محمد الموليحي، وقاسم أمين، وأحمد فتحي زغلول] أعضاء في الصالون الاجتماعي

والأدبي نفسه، وهناك اختلطوا بالموظفين الحكوميين، والقضاة، والنواب العامين، وبأعضاء من العائلات التركية المهمة في البلد، وكذلك بموظفين بريطانيين، ومستشرقين جاءوا للزيارة. لم يكن الهم الكبير للأشخاص الذين تجمعوا في صالونات كهذه عند نهاية القرن التاسع عشر، الاحتلال الكولونيالي، الذي بدأت عائلاتهم كملاك للأراضي، وتجار، وموظفين حكوميين، في الاستفادة منه، حتى وإن كانت تمثت السيطرة الأوروبية، بل كان تهديد العامة في الخارج، في الشوارع والمقاهي⁶.

يميل ميتشل في وصفه لأولئك المثقفين إلى تجاهل مدى تعقد وتنوع أيديولوجياتهم السياسية، وكذلك الفوارق الدقيقة في انتمائهم السياسي⁷. فهؤلاء كانوا رجالا سعوا إلى التحرر من قيود ثقافة اعتبروها شكلاية، عاجزة، وتقليدية، وإلى المشاركة بفعالية في قيم أوروبا الديمقراطية الليبرالية، التي تبدو أعلى شأنًا، عبر محاولة لإعادة صياغة المؤسسات المحلية الاجتماعية والسياسية.

ورغم سلطتهم وبحبوحة عيشهم إلا أنهم كانوا مدركين بقوة لحقيقة وضعهم كمواطنين في بلد يخضع للاستعمار. الإدراك الذي خلق نوعا من الانزياح الثقافي والنفسى في مخيلة المثقف. وازداد هذا الوعي إلحاحا مع انكشاف تاريخ الإمبريالية الأوروبية في القرن العشرين. ومع ذلك، فإن ملاحظة ميتشل مهمة لأنها تعري الموقف شديد الالتباس تجاه الثقافة الشعبية المحلية، والفقراء، والعاملين (الجماهير) في الخطاب الإصلاحى الذي أنتجه المثقفون في نهايات القرن التاسع عشر.

وبالفعل، غالبا ما كانت الجماهير المصرية التي لا يميزونها مستهدفة في مناظراتهم. كان «العامة». من الأميين، والمنحليين، ورعاع المناطق الحضرية المرضى، وفلاحين من الأرياف لا يملكون الأرض، ويعانون من التملل والاضطهاد. الذين يقتحمون المدينة بأعداد متزايدة مصدر تهديد للمصالح المادية للبرجوازية الجديدة، وبالتالي لازدهار وتقدم الشعب نفسه.

كانت العلوم الاجتماعية الجديدة قد وصلت إلى الأوساط الثقافية في نهايات القرن التاسع عشر عبر ترجمات لأعمال الوضعيين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، خاصة هربرت سبنسر، وغوستاف لوبون، وإدموند ديمولين.

ترجم أحمد فتحي زغلول كتاب «كيف تحقق تفوق الانكلو-ساكسون» لديمولين إلى العربية

في العام 1899، وكتاب «القوانين النفسية لارتقاء الشعوب» لغوستاف لوبون في العام 1913، وكتابه «نفسية الجمهور» في العام 1909.

كذلك أنتج فتحي زغلول ترجمة غير متهية، وغير منشورة، لكتاب سبنسر «الإنسان في مواجهة الدولة»، وفي العام 1892 ترجمة لكتاب جيرمي بينتهام «مقدمة في مبادئ الأخلاق والتشريع»⁸. وترجم طه حسين «سيكولوجية التعليم» للوبون في العام 1922، وأعقبه بترجمة «حضارة الغرب». وقد كان المقصود من وصف لوبون «العقل الجمعي» أو «التركيبية الذهنية» التي تتطور على مدار أجيال عديدة في تاريخ شعب ما إظهار الفرق بين الشعوب المتقدمة والمتخلفة. علاوة على ذلك، وجد زعمه بأن «روح» شعب ما تتسبب إلى نخبه الاجتماعية والثقافية «التي تمثل التجسيد الصادق لقوى عرق بعينه» صداه لدى الإثنتلجنسيا المصرية التي نظرت إلى نفسها كرائدة للتقدم الوطني والتنوير⁹. كانت «مشكلة» المجتمع لدى أولئك المثقفين تتمثل في كيفية تعليم، وتنظيم، وإدارة جماهير العامة الفوضوية، المخربة، والخطيرة، في سبيل الوصول إلى المرحلة الهيجيلية في الحضارة الأوروبية.

تمثل كتابات أحمد فتحي زغلول، ولطفي السيد الأيديولوجيا الاجتماعية لهذا الجيل النخبوي من المثقفين الليبراليين العلمانيين. وقد كان كلاهما أبنا لعائلة من ملاك الأراضي الأغنياء في الريف، تعلمًا في أوروبا، تكلمًا الفرنسية بطلاقة، وعاشا في الأوساط الاجتماعية والسياسية نفسها. إضافة إلى ذلك، كانا صديقين حميمين إلى جانب علاقة الزمالة. وقد كان فتحي زغلول، المحامي بالمهنة، عضواً في المحكمة، التي أصدرت الأحكام سيئة الصيت في محاكمة دنشواي في العام 1906، بينما تأمر الحزب الدستوري الحر، حزب لطفي السيد، في حالات كثيرة مع البريطانيين ضد القصر وحزب الوفد، كلما انسجم ذلك، مالياً وسياسياً، مع مصالح أعضائه من الملاكين العقاريين.

وقد كان كلاهما ليبرالياً بالمعنى الكلاسيكي، يؤمن بأن «أفضل المبادئ الاجتماعية والسياسية ليست ما يستهدف مثلاً مستحيلة، بل ما يتناسب مع شخصية وطريقة تفكير شعب بعينه»¹⁰. أيداً تطبيق الملكية الدستورية، بقدر ما كانا على درجة عالية من الارتياح في الديمقراطية كنظام سياسي. وكانا على قناعة راسخة بالدور المنوط بطبقتهم باعتبارها طليعة وطنية، ووضعاً مسؤولاً في التدهور السياسي والاجتماعي للبلد على عاتق جماهير المصريين.

آمن فتحي زغلول بأن القوة الوطنية تُقاس بقوة طبقة النخبة (الطبقة الممتازة، الطبقة العليا) التي ورثت قدرتها الفكرية مع أصلها النبيل . وأشار إلى الجماهير باعتبارهم الغوغاء، والطبقات النازلة، وزعم أن «النخبة تبني والغوغاء تهدم» . كانت هذه النخبة مسؤولة عن إرشاد مصر إلى مكانها المناسب بين شعوب أوروبا المتنورة . وإذا تخلت عن دورها فمن المؤكد أن تحل الفوضى والفاقة¹¹.

ويكاد أحمد لطفي السيد، بمفرده تقريبا، يكون الشخص الذي نشر الأفكار السياسية والاجتماعية لدى الجيل التالي من الكتّاب والمثقفين، الذين ارتبطوا بجريدة السياسة، ومن أبرزهم محمد حسين هيكل، صاحب «زينب» الرواية المصرية الأولى، وأحد المنظرين الأساسيين للأدب الوطني . وقد كتب السيد مطولا، انطلاقا من قناعته بأن إصلاح شخصية مصر الوطنية يسبق إمكانية الإصلاح الاجتماعي أو السياسي، عن عيوب هذه الشخصية، التي تشكلت في ظل الخمول التاريخي، والمكر، والسلبية، ونقصان احترام الذات لدى الشعب المصري .

وكما فعل فتحي زغلول، آمن لطفي السيد بالواجب التاريخي لطبقته في «النزول إلى مستوى الجماهير والمشاركة في عواطفها الفجة، لنيل ثقتها، وقيادتها على غفلة منها في اتجاه مصالحها الحقيقية»¹².

لم تكن هذه الطبقة الرائدة متممة، بالمعنى الضيق للكلمة، «للمجتمع» المعطوب، الذي تخيله زغلول، والسيد، وأقرانهما، بل كانت كطبقة فوق وأعلى من جماهير المصريين الزاخرة، الفوضوية، المنغمسة في شهواتها، والتي تحتاج إلى إصلاح عاجل . فهي تحملهم، وتمثلهم، وتنطق باسمهم . بهذا المعنى أصبح المجتمع في نظر المفكر النخبوي، فكرة مجردة، وأصبحت السلطة السياسية الحقيقية، والفعالية التاريخية، وحتى الذاتية الفردية، الامتياز الحصري لهذا المفكر باعتباره فردا يواجه بيئته من خلال علاقة إشكالية عميقة، بالمعنى السياسي، والوجودي .

في ظل هذه العلاقة الجدلية تشكلت شخصية الفلاح في كتابات المثقفين الإصلاحيين الأوائل (والتي يمكن أن يجدها الإنسان وقد أعيد إنتاجها في خطاب الإدارة الكولونيالية) . تجوهر الفلاح المصري باعتباره كسولا، خنوعا، ومراوغا، يؤمن بالخرافات ولا يصلح عموما لحقوق ومسؤوليات المواطنة الحديثة . وبعد العام 1919 ساد وصف جديد رومانسي، ولا يقل عن السابق فوقية، للفلاح المصري، الذي صوّره خطاب قومي عالي النبرة بتعبيرات ريفية ومثالية،

مدعيًا أن الفلاح والقرية هما المصدر على مدار قرون للأصالة والخصوصية الوطنيتين، ومحتفيا بالعمل الزراعي كششاط طبيعي، وسرمدي.

وقد بين سيد عشاوي في دراسته الممتازة عن الثورات الفلاحية في مصر القرن العشرين، كيف كان الخطاب الاجتماعي السائد، الذي تمحور حول «شخصية» الفلاح المصري في العقود الثلاثة الأولى من القرن، رداً أيديولوجيا صريحا من جانب البرجوازية على التهديد الكامن في الثورة الفلاحية نفسها¹³.

لذلك، ورغم استراتيجيات المقاومة العديدة، وغالبا العنيفة، التي اتبعتها المناطق الريفية في طول مصر وعرضها منذ القرن التاسع عشر فصاعداً (التي شملت، ولم تقتصر على، ثورات منظمة ضد السلطات الكولونيالية والمحلية. وضد ممثليها من كبار الملاكين) استمرت الإنتماءات الوطنية قبل العام 1952 في إنتاج صورة مسالة، وشاعرية للفلاح، والثقافة الريفية بشكل عام.

ولكن مع ازدياد صعوبة التحكم بالوضع الاقتصادي والاجتماعي القائم في مصر في الثلاثينات والأربعينات، ووصول الهيجان الحضري والريفي حد الغليان، أخذ جيل جديد من المثقفين الاشتراكيين والراдикаليين في مهاجمة الصرح الخطابي لوطنية النخبة الرومانسية، وفي التعبير عن الفلاح المتمرد والناضج من ناحية سياسية.

أدرك هذا الجيل العلاقة الضمنية بين الأيديولوجيا الاجتماعية والثقافة، ولهذا السبب بالتحديد صُنّف أعضاؤه كأعداء للدولة من جانب أنظمة مصرية متعاقبة.

الرواية والذات الإشكالية

كما في أوروبا، ظهرت الرواية في مصر كميدان أدبي مُتنازع عليه¹⁴. فقد اتهم خصوم الرواية هذا الجنس الأدبي بالخلاعة وإفساد العقول الغضة للناشئة، بينما رأى فيه المدافعون عنها أداة لتهديب مشاعر الطبقة الوسطى الصاعدة بأسلوب ولغة تتمكن من فهمهما بلا مصاعب. وقد كتب أحمد إبراهيم الهوّاري دراسة مذهشة حول المواقف السائدة بين نقاد مطلع القرن العشرين، الذين نظروا صراحة إلى الرواية باعتبارها أنسب الأشكال الأدبية «لغرس القيم الأخلاقية، وترقية العادات، والسلوك، وتحويل رجال الذوق والفكر إلى مربين للكسالى والعوام... بين الجماهير، عن طريق التسلية والفكاهة»¹⁵.

كما أشار محسن طه بدر إلى رفاعة رافع الطهطاوي باعتباره مؤسس هذا الاتجاه، وأدخل الكتابات الساخرة لمحمد المولحي، والقصص الفلسفية لفرح أنطون، والروايات التاريخية لجرجي زيدان، في نقاشه للسياق الذي ظهرت من خلاله الرواية العربية الأصلية، جنباً إلى جنب مع العدد الكبير من الترجمات المعاصرة لروايات رومانسية أوروبية.

يركز الهواري، أيضاً، على الصحافة الشعبية باعتبارها حقلاً تجريبياً لقصص ذات نزعات تعليمية واضحة، ويوحى بأن الكثير من هذا السرد الجديد كان معنياً بالعلاقة بين الجنسين، والأشياء الجديدة في الحب الرومانسي، والزواج القائم على المودة، مثلاً¹⁶.

في الواقع، كان لدى معظم الجرائد الثقافية في تلك الفترة الكثير مما تقوله حول هذا الموضوع بشكل خاص، وحول الموضوعات المنزلية عموماً. فقد تضمنت جريدة «الأستاذ»، لصاحبها عبد الله النديم، والتي كانت تغطي شعبية واسعة، مقالة شبه منتظمة بعنوان «مدرسة البنات» تتمثل في حوار بين أم وابنتها، حيث تسدي الأم نصائح منزلية مفيدة. وتضمنت حتى دوريات رفيعة المستوى مثل «المقتطف» زاوية تدعى «تدبير المنزل».

يدرس الهواري النقاش الدائر في هذه الزاوية ما بين 1905 و1907 حول ما تنطوي عليه قراءة الروايات من مجازفات أخلاقية، خاصة بالنسبة للجنسين من الشباب¹⁷. وقد أسهم لطفي السيد في النقاش حول دور الأدب الجديد بتعبيرات وطنية محددة:

«ليس الأدب، كما يتصور المفكرون السطحيون، وسيلة لتسلية المتأدبين، ولا حكاياته مجرد طريقة جميلة لقتل وقت ثمين. الحقيقة أن الأدب والتاريخ الأدبي من أهم العلامات المميزة لأمة من الأمم، إذ يعملان على ربط أجيال الماضي بجيل الحاضر، يحددان شخصيته الخاصة، ويميزانه عن الآخرين. وبالتالي تدوم شخصيته عبر الزمن، ويتسع مجال التشابه بين أفرادها، وتقوى وشائج التضامن بينهم»¹⁸.

نظر المثقفون الاصلاحيون خلال هذه الفترة إلى الأدب الجديد باعتباره نوعاً من الملائم الاجتماعي، الذي يقوم بتهيئة المصريين، من خلال تعليمهم وتهذيب شخصيتهم الجمعية، ليكونوا مواطنين في دولة حديثة. ومن جانب آخر، نظروا إلى الحكايات الشعبية الشفهية باعتبارها على طرف نقيض مع الرواية الحديثة، فكروا هجومهم على الأولى التي رأوا فيها سبباً لفساد الجماهير، وعرضاً من أعراضه. فالسياق الاجتماعي للحكايات في المقهى يعزز عادات الكسل،

المليئة بالعيوب، لدى هذه الجماهير، بينما تسهم أعاجيب الملاحم الشعبية (السير) والحكايات الشعبية (الحدوتة) في سدا جنتها وميلها إلى الخرافات.

كان هذا التحيز الخاص. وغالبا شديد الحماسة. ضد هذا الوسيط السائد للثقافة الشعبية، كما نرى في معظم الخطابات النقدي في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، الخطاب الذي أسهم في تطور الرواية باعتبارها جنسا أدبيا جديدا، وحديثا من حيث الأصل، وطبع التاريخ الأدبي بطابعه حتى وقت قريب.

يجادل ميتشل بأن أوروبا قد أنتجت في القرن التاسع عشر نظرة إلى الكون تقسم العالم إلى فاعل وموضوع للفعل، إلى مُراقِب ومُراقَب، إلى واقع وتمثيل للواقع. كان هذا «المكان الذي يرغم فيه الإنسان باستمرار على التصرف كمتفرج من جانب عالم يُنظم ليكون قادرا على التمثيل»، و«حيث العالم الحقيقي... شيء يُخلق من خلال تمثيل ما ينتجه من سلع»¹⁹. علاوة على ذلك، كانت قوة التمثيل. كما يبين إدوارد سعيد. هي قوة فرض النظام، والإدارة، والاستعمار. وبالتالي فإن تواريخ الحداثة الرأسمالية، والإمبريالية، وتوسع الدولة/ الأمة، والواقعية كفلسفة جمالية مترابطة بطريقة يصعب الفكاك منها.

اعتمدت واقعية القرن التاسع عشر في الرسم، كما في الرواية، على وجهة نظر كامنة، على نحو متخيل، في موقف مستقر ومركز لسلطة مطلقة، لكنها غير مرئية تماما. وقد حاولت وجهة النظر هذه تقليد «الموضوعية» الباردة للحقيقة العلمية.

يتكلم ميتشل عن «الثقة التاريخية الكبرى» في أوروبا القرن التاسع عشر، حينما كانت ثروة وسلطة البرجوازية الوطنية، والتوسع الكولونيالي الطليق للدولة، في الذروة. انعكست «الحقائق السياسية للعصر» في «حقيقة التمثيل» التي وسمت الواقعية، وبرزت في المعرض، والمتحف، والعرض المسرحي. وبالتالي، انطوى تمثيل «الواقع» على اغتراب عميق، وأخفى إستراتيجية أساسية من إستراتيجيات القوة. لم يكن انعكاسا طبيعيا، أو «صحيحا» أو «حقيقيا» للعالم الخارجي، بل كان إسقاطا مؤثر يدعى «الواقع» على عالم خارجي يوسم الآن بالاضطراب وعدم الوضوح²⁰.

وبالطريقة نفسها، انطوت البنية السردية للرواية الجديدة، التي ظهرت في العقود الأولى من القرن العشرين، على قطع راديكالي مع الأنماط القديمة في النتاج الأدبي العربي. وكما فهم

المجتمع كحقل مميز ومجرد للمعرفة الإنسانية القائمة على علاقة فاعل وموضوع للفعل، أخذ فعل السرد على عاتقه إعادة إنتاج الانقسام المضمّر في هذه النظرة الجديدة.

لم يعد الراوي حارس، أو أداة توصيل، لما تراكم من تراث. وهي شخصية محددة، مرئية، وشفافة بقدر ما ينطق من خلالها صوت التاريخ والحكمة الجمعية. أصبح الراوي الجديد فردا يقف «خارج» الجماعة، يراقبها، يصفها، ويرويها. لا يفعل ذلك باعتباره مؤرخا للجماعة، بل يصدر عن موقف يجسد وجهة نظر ذاتية ومع ذلك فهي سلطوية ومهيمنة.

يظهر الفاعل في الرواية نفسها كمادة أوتوبيوغرافية يهيمن عليها الداخلي على النص. فقد ارتبط مشروع الإصلاح (تهذيب الأخلاق) على نحو وثيق بعملية التمثيل (تصوير المجتمع)، لذلك جاء فعل السرد لتجسيد العلاقة المراوغة بين السارد (الذات الروائية) وذات جمعية غامضة ومجردة تعرف باسم «المجتمع» تمثل واقعا وطنيا مزعوما (الواقع).

يصف ميشيل زرافا الرواية في أوروبا باعتبارها سجل صعود البرجوازية إلى السلطة كطبقة منسجمة ومهيمنة:

«جاءت الرواية إلى الوجود على يد رجال أرادوا العثور على مكانهم في تدفق التاريخ، كما كانوا مدركين بأنهم يشكلون شريحة معينة في المجتمع. لذلك، بدلا من الترتيب الكوني المنظم، وما فوق الطبيعي إلى حد ما، الذي تقترحه الأسطورة، أخذت الرواية على عاتقها مسؤولية التعبير عن ترتيب تقوم به جماعة بعينها في سياق إنشاء نفسها كطبقة، تستمتع بالعثور في الروايات على سجلات زمنية متسلسلة، وصريحة، لماضيها، وكذلك على سمات واضحة لقوتها، ومزاياها، ومتعها»²¹.

يعرّف النقد الماركسي الرواية الواقعية الكلاسيكية في أوروبا باعتبارها ابستمولوجيا برجوازية تضع الذات في مواجهة المجتمع على خلفية علاقة يسمها ميل نمط الإنتاج الرأسمالي إلى تسليع الأشياء بميئمه. لذلك، يصبح السرد بمثابة السياق الذي يتم من خلاله حل، أو إدارة، أو تسوية، إشكالية الفرد المتمرد في مواجهة المجتمع.

الواقعية، في حقيقة الأمر، يجري تخليقها في الرواية كقصة اجتماعية للفرد باعتباره مشكلة: ماذا، أين، وكيف يكون معنى الفرد في هذا العالم المبتذل، إذ يجابه بتحدي التاريخ والمجتمع؟ لا تكف الرواية عن الإحساس بالفرد، تجلبه. . أو تجلبها، إلى هذا الحقل الجديد للواقع، إلى

الاعتراف، والمعرفة، والمعنى²². وفي مسعاها إلى خلق مصرها الاجتماعي الخاص، تضم هذه الذات المصطنعة، المستقلة ذاتيا، وتحل التناقض الانطولوجي الكامن في الرواية، وتبرز كمرآة من نوع ما للجسد الاجتماعي ككل.

ظهرت الرواية في مصر، في مرحلتها الرومانسية والواقعية، في ظل ظروف تاريخية تختلف عن تلك التي عرفت الرواية في أوروبا. فخلافا لنظيرتها الأوروبية، لم تنل البرجوازية المصرية فرصة تعزيز هيمنتها كطبقة اجتماعية ذات تقاليد ثقافية وسياسية راسخة. فسرعان ما قوبل ظهورها في المشهد التاريخي كطبقة في القرن التاسع عشر، وفي الوقت نفسه تقريبا، بظهور كتلة متحدة وواعية سياسيا من فقراء المناطق الحضرية والريف، اكتسبت يقظة وراдикаلية بفضل تجربة الإمبريالية، وثورة عرابي، والاحتلال البريطاني.

كذلك، فإن وضعها كطبقة في البنى الاقتصادية والمالية الأوسع للرأسمالية العالمية قلّص من قدرتها على إنشاء هيمنة وطنية راسخة تقوم على الأنواع نفسها من التنازلات السياسية والاقتصادية التي منحها البرجوازية الأوروبية على مضض لفقرائها العاملين. وقد سرّعت الثورة المصرية في العام 1952، ووسعت حجم، هذه العملية.

هذه الدينامية التاريخية محفورة في الجنس الروائي - خاصة في رواية القرية. على مدار القرن العشرين. فالقصة في شكلها الرومانسي والواقعي كانت مطوّقة دائما بوعي محدوديتها التاريخية والخطائية، بعدم أهميتها الذاتية أمام زحف التاريخ، والحضور القوي الزاخر لجماهير الناس المهمشة والمحكوم عليها بالصمت، التي تدعي لنفسها حقا قويا في التاريخ نفسه.

يرجع عبد المحسن طه بدر هذه العلاقة الإشكالية بين الفاعل الروائي والذات الجمعية إلى العقد الثاني من القرن العشرين، في الفترة التي تلت مباشرة نهاية الحرب العالمية الأولى، وثورة 1919 المصرية. تلك كانت الفترة التي ظهر فيها «الأدب الوطني» كأيدولوجيا أدبية سائدة في الكتابات النقدية لمحمد حسين هيكل، وسلامة موسى، بين آخرين، وهي أيضا الفترة التي يؤرخ فيها بدر لظهور الرواية الفنية في مصر. فهو يصف مبرر وجود هذه الرواية الفنية باعتباره «التعبير عن نظرة الكاتب إلى العالم المحيط به، أي الواقع. إن كاتب مطلع القرن البرجوازي الذي يصفه بدر مثقف يتبنى ثقافة أخرى، عالق بقوة بين عالمين، وبين هويتين:

الطبقات الوسطى لم تكن قادرة على تحويل المجتمع، أي ثقافته وفنونه، بأي طريقة تذكر.

لذلك، ظل التعليم مشروعا مدرسيا، وكان المثقفون الراديكاليون أقلية ضعيفة وهامشية، بلا تأييد شعبي يذكر. لم تكن المشاريع التقدمية الإصلاحية مثل تحرير المرأة، وترقية الأدب، ذات جذور في الواقع الاجتماعي، بل فرضت بفضل ما مارسته ثقافة أوروبية أرقى من تأثير. وقد نال هذا التأثير قبولا فكريا مجردا، ولم يخترق قلوب الناس. وفي الواقع، فشل أحيانا، في اختراق حتى قلوب دعاة²³.

يجد الانزعاج الأيديولوجي والبنوي الذي يصفه بدر ترجمته في بنية الرواية. ورواية القرية بشكل خاص. من خلال شخصية ما يدعوه بالتناوب الذات الروائية والذات الراوية، وما سبق وأشرت إليه بالفاعل الروائي، أو البيوغرافي. فهو فاعل مغترب، محبط، عاجز عن التواصل مع الواقع، الذي يملئ عليه الواجب الوطني والفني ضرورة تصويره. وهو متناقد مرتين، مرة كمواطن من أبناء المستعمرات، وفي المرة التالية كوطني. المناطق الريفية الداخلية التي وُلد فيها تمثل المناطق الموروثة لقوته، وحدود هامشيتها أيضا. فالفلاحون الذين يسكنون تلك المناطق. مصدر ثروته، وهويته الرومانسية. هم في الوقت نفسه موضوع فضوله، وشغفته، وارتياحه، وهم مصدر ضيقه. هذا الفاعل ممزق ومشوش، وبين قطبين خلقتهما انقسام الذات تبرز رواية القرية كأحد الأجناس الروائية الفرعية في مصر القرن العشرين²⁴.

الفلاح في الأدب

قبل القرن العشرين، لم يعتبر الفلاح موضوعا مناسباً للأدب الرفيع. فقد انحصر اهتمام الشعر، والأدب، المكتوب باللغة العربية الفصحى في موضوعات وشخصيات حضرية: الحاشية، رجالات دولة وحرب، فقهاء، وتجار أغنياء، وحتى بعض صعاليك العوام من العالم السفلي في المدن. حتى الروايات الشعبية الهجينة لغويا مثل ألف ليلة وليلة، وسيرة ببيرس، استعارت موضوعاتها وشخصياتها من بيئات حضرية بالتحديد، ونظرت إلى الريف عموما كبداية لنهاية العالم المتحضر. «مناطق العجيب والخارق للطبيعة»²⁵. لذلك، كان الأدب نفسه مسألة حضرية صافية سواء في الإنتاج أو الاستهلاك.

يحب رواة القصص الانشغال بمغامرات أبناء الملوك، والوزراء، والتجار الأغنياء، وأصحاب الحوانيت، والحرفيين، وسقا الماء، وحتى العربية، لكن أحدا منهم لا يقبل بهدر جهود خياله

ورغم أن مسرحيات خيال الظل في القرون الوسطى تضمنت، أحيانا، شخصيات فلاّحية، فإن «هر الدفوف» في شرح قصيدة أبي شادوف، ليوسف الشربيني في القرن السابع عشر، هو العمل القصصي الوحيد، الذي تركز على الفلاح بصفة حصرية، قبل القرن التاسع عشر²⁷.

كان الشربيني عالما دينيا ينحدر من قرية شرين لكنه يقيم في القاهرة، ويقوم بمعاملات تجارية متكررة مع قريته الأصلية، لعلها إقراض النقود. يدعي عمل الشربيني بأنه تعليق على قصيدة لفلاح يدعى، كما يشير العنوان «أبو شادوف»، لكنه يمثل في الواقع هجاء شاملا للفلاح المصري، وطريقة عيشه، من وجهة نظر فقيه وتاجر حضري محكن، تربطه بالريف مصالح مالية كبيرة.

وفي هذا الصدد يشير غابرييل باير إلى أن التحيزات ضد الفلاح المصري المتجنبة في «هر الدفوف» تقوم في الغالب على نواذر وقصص متداولة على نطاق واسع في القاهرة في القرن السابع عشر، وبالتالي تشكل موقفا حضريا عاما من الريف وقاطنيه²⁸.

تكمن فكرة العمل الأساسية في الجزء الثاني من الكتاب، المكتوب كتعليق هجائي على قصيدة أبي شادوف، بينما تضم المقدمة الطويلة حكايات، وخرافات، وقصائد، ونكات، ومُلحاً إيحائية، وفواحش تدور بشكل خاص حول شخصية الفلاح، ووصف الشربيني لحياته اليومية²⁹. الفلاح كما يصوّره الشربيني غبي، مادي، مبتذل ويخيل. وهو ماكر ومخادع. اللصوصية في دمه. وفوق هذا كله يجهل المبادئ الأولية لديانته. لذلك، فهو غير نظيف إلى حد يسمح بممارسة الشعائر الدينية، بلا أخلاق، وحتى متحلل من ناحية جنسية³⁰.

يستنتج باير، خلافا لعدد من النقاد المصريين الذين علقوا على مخطوطة الشربيني في الخمسينات والستينات، أولا أن الشربيني ألّف «هر الدفوف» في المقام الأول لمجرد تسليّة قرائه وأقرانه. وثانيا، أن النص حالة شاذة في الأدب العربي في ذلك الوقت³¹. وفي الحالتين فإنه يقدم لمحة على المواقف الحضرية ما قبل الحديثة تجاه الفلاح-مواقف تصر على الاستمرار بضرارة في الخطاب الإصلاحية في أوائل الفترة الوطنية في مصر، ويعدها، وتستمر بطريقة متناقضة جنبا إلى جنب مع الأيديولوجيا الرومانسية الحديثة، التي وضعت الفلاح في صدارة الخطاب الوطني الصاعد.

في الفترة الحديثة، بدأ الفلاح بالظهور كشخصية أدبية متكررة، ذات ملامح يمكن التعرّف

عليها، في أواخر القرن التاسع عشر في الأعمال المسرحية والصحافية ليعقوب صنوع، وعبد الله النديم. كلاهما كان مؤيدا قويا للعرايين، قبل وبعد ثورة العام 1881، وبهذا المعنى ارتبط اختراعهما للفلاح كشخصية أدبية، بالمشروع السياسي والفكري لتلك الحركة الوطنية المبكرة. كما كان كلاهما نافذا قاسيا للعائلة المالكة المصرية. خاصة الخديوي إسماعيل وابنه توفيق. وللمؤسستين العثمانية والبريطانية في مصر، في ذلك الوقت. لذلك، استخدمنا شخصية الفلاح كأداة لبلورة النقد الثقافي والسياسي للإمبريالية، وطفغان الدولة. خلق صنوع فلاحه على صورة «ابن الأرض» المضطهد والمتمرد، بينما بلور النديم شخصية فلاح أكثر غموضا، يجسد تخلف وجهل الشخصية الوطنية المصرية، لكنه يقف في مواجهة البرجوازي الفاسد المتأورب، الذي يزدرى ثقافته الوطنية، ويرفض بالتالي كل روابط والتزامات تشده إلى وطنه.

وفي هذا السياق بالذات كان صنوع والنديم رائدين في الاستخدام الأدبي الحديث للهجة العامية. واقعة ذات نتائج مهمة ودائمة بالنسبة لتطور بنية الرواية، فمنذ تلك اللحظة أصبح صوت الفلاح مقترنا بنقد الخطاب السائد. لغة مضادة إذا جاز القول. وجزءا لا يتجزأ من إدخال العامية المصرية في الأدب. كانت الدراما، والاسكتشات، والحوار. الأجناس التي استكشفتها صنوع والنديم. مناسبة لكتابة ما دعاه باختين «المزج اللغوي»، أو «الحراك الحيوي للغات». جوهر الخيال الحوارية، أي المكون البنوي الأساسي للجنس الروائي. لذلك، كان النديم وصنوع مسؤولين عن ابتكار صوت حوارية دائم لفلاح سيظهر باعتباره الصوت المركزي في رواية القرن العشرين المصرية. كانت المقامة مناسبة، أيضا، لتطوير هذه البنية القصصية الحوارية، ليس بفضل ما اعتادت معالجته من موضوعات تمس الصعاليك وحسب، ولكن بفضل ما تنطوي عليه عموما من أصوات متعددة، وأنظمة لغوية، تمثل العالم السفلي للمجتمع الحضري الكوزموبوليتي.

تعتبر قصة محمد الموليحي «حديث عيسى بن هشام» البارة المتأثرة بالمقامة في نهاية القرن التاسع عشر، إلى حد بعيد البذرة الجينية للرواية العربية. وقد صورت، أيضا، شخصية فلاح، «العمدة» المواطن الأصلي المثير للبهجة والمخادع، الريفى الساذج القادم إلى المدينة الكبيرة لتذوق لذاتها، الذي يقع في براثن جماعة خبيثة من أوغاد المدينة³².

تمثل رحلة الموليحي الصاخبة اللعوب، بتفاصيلها الكثيرة، في القاهرة نهاية القرن التاسع عشر، نقدا لادعا للفساد السياسي والأخلاقي الذي ابتلت به كل قطاعات مجتمع يخضع للكونولونية.

قاهرة المويلحي صورة قائمة لعالم فقد التوازن، عالم فتاك انجرف بعيدا عن كل المعاني التاريخية والجمعية للهوية والمسؤولية، عالم من برجوازية قليلة اللوق، فاجرة، ومتأورية بغباء، وإنلجنسيا متوسطة القيمة تنتمي إلى القرون الوسطى، ومؤسسة مالية وسياسية محتالة وضارية، وطبقات دنيا حضرية فاسدة أخلاقيا وعديمة الفائدة، يتعايش فيه هؤلاء كما يفعل غرباء عداثيون في محطة للقطارات.

على خلفية هذا العالم المشوّء والخاضع للكونولونالية، تقوم شخصية العملة بوظيفة سردية مزدوجة. فهو عبارة عن مفارقة تاريخية، ديناصور اجتماعي. تُرسم تصرفاته الريفية الخرقاء، وحساسيته المبتذلة، وشهوائته البدائية، وسذاجته المفرطة كعلامات على التصدّع العميق في شخصية المواطن الأصلي الذي أفسده المال، وتحول إلى هامشي ومثير للسخرية بفضل الزحف الحتمي للحداثة. ومع ذلك، ربما كان هذا الفلاح الأكثر إثارة للتعاطف بين شخصيات المويلحي الملتبسة، إذ يرتفع صوته اللفظ في السياق الأكبر لعالم عيسى بن هشام الجديد الشجاع، بنبرة عالية في ثنايا النص لتقنيد قيمه المتحللة.

بهذا المعنى تصبح قلة اللوق والشهوائية بساطة في السلوك، وبراءة في الضمير، بينما تشير السذاجة ذائعة الصيت إلى الجانب الخفي للسخاء الحقيقي. بالطريقة نفسها، آنذاك، التي وظف فيها صوت الفلاح في كتابات صنّوع والنديم كنقد للقوة الغاشمة (صنّوع) وخطابات الهيمنة الاجتماعية (النديم)، يستخدم المويلحي شخصية الفلاح لاقتراح نقد محتمل للحداثة الكولونالية في مصر.

في العقد الأول من القرن العشرين، أصبح تمثيل الفلاح والقرية في الأدب الشعبي، والثقافة الريفية، مألوفاً بصورة مطردة. قلّدت شخصية العملة سبى الخط، لدى المويلحي، وخُلدت على خشبة المسرح في شخصية كشكش بيك، التي مثلها نجيب الريحاني، بينما ابتكر طه حسين أول الأوصاف «الواقعية» للقرية المصرية، وما أصبح لاحقاً من شخصياتها الأصلية. معلّم الكتاب، الواعظ المحلي، والشيخ المتصوّف. في الجزء الأول من سيرته الذاتية «الأيام» (1929). وبين هذين القطبين نشأ الفلاح التراجيدي كما تصوّره الرومانسية.

ففي روايته القصيرتين «الفتى الريفي» و«الفتاة الريفية» (1903-1905) صوّر محمد خيرت ما سيتضح لاحقاً في قصة هيكل الرومانسية الرعوية «زينب»، بينما صاغت قصة عيسى عبيد

القصيرة «مأساة ريفية» (1921) التي يتعارك فيها ابن أحد الباشاوات مع فلاح حتى الموت من أجل فتاة ريفية، مجازا ميلودراميا للصراع الطبقي في الريف. كما مهدت قصة محمود تيمور القصيرة «في القطار»، وقصة يحيى حقي «القطار» لما سيصبح في وقت لاحق الموضوع السائد في الرواية المصرية: الصراع بين الريف والمدينة، وما ينجم عنه من انزياح تاريخي مفروض على الثقافة والشخصية الريفيتين.

أعادت الواقعية الاجتماعية (الاشتراكية) والواقعية الجديدة، التي صعدت إلى المشهد الأدبي في الخمسينات، والستينات، والسبعينات، تفسير القرية باعتبارها فضاء الصراع الاجتماعي، الذي يدفع إلى الواجهة حقائق تجربة الفلاح إزاء نظام سياسي واقتصادي جائر، وكذلك إزاء منظومة عقد اجتماعي خفية تماما ومهيمنة.

دشنت رواية «الأرض»³³ لعبد الرحمن الشرقاوي (1952) هذا الاتجاه، بينما صوّرت رواية «أحزان نوح» لعبد الحكيم قاسم (1963) في تفاصيل دقيقة فقر ويؤس حياة القرية، وكذلك العالم الداخلي المعقد والمتنافر لعالمها النفسي الداخلي. العالم الذي كان في وقت سابق ملكية حصرية للذات كوزموبوليتية.

مهما يكن من أمر، سواء كانت رواية القرية رومانسية، أم واقعية، ثمة بعض الموضوعات والاستراتيجيات السردية التي يتكرر ظهورها المرة تلو الأخرى على مدار القرن العشرين. تتمحور إحدى الاستراتيجيات حول تمزق الفضاء الجغرافي وتواصله. فالقطار يتحول إلى رمز لإمكانية ودلالة الحركة بين أماكن جغرافية ذات حدود واضحة ثقافيا واجتماعيا. يتكرر استحضار قطار تيمور وحقي في أعمال لاحقة، من «البيضاء» ليوسف إدريس (1970) إلى «الجلبل» لفتحي غانم (1958) إلى «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم (1969).

يتمثل موضوع آخر في المثلث الغرامي كمجاز للصراع الاجتماعي والحل في سياق وطني. وهنا يلاحظ محمد عبد الغني حسن أن العديد من الكتاب في مطلع القرن العشرين اختاروا القرية مكانا لأعمالهم الرومانسية بفضل الحرية النسبية في التصرف والحركة، التي تتمتع بها المرأة الريفية مقارنة بقريناتها المحجوزات والمحجبات في المدينة. فصديقة. وأيضا احتمالية. قصة الحب اعتمدت على هذا الفرق الاجتماعي: «ذلك الاختلاط الريفي البريء الذي حُرمت منه بنات المدينة»³⁴.

كان هذا هو الوقت الذي تداولت فيه أوساط الطبقة الوسطى أفكار قاسم أمين المثيرة للخلاف حول سفور وتعليم النساء المصريات . وقد صيغت شخصية العذراء الريفية «الحرّة» والعفيفة أيضا في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين كإسهام في السجّال الذي أشعل شرارته كلام أمين عن «المرأة الجديدة».

انطوت هذه الشخصية على عدد من الدلالات . كانت نوعا من «المنتج» الأنثروبولوجي لمجتمع ريفي مثالي، وبهذه الصفة كانت تمثل نقدا ضمنيا للمجتمع الحضري، الموصوف بالتحلل، والزيف، والاضطهاد . كانت، أيضا، رمزا للأمة ككل، إذ تنهض مجددا من غفوة تمتد إلى قرون .

يشير وصف بيت بارون لعملية تأنيث أيقونات الوطنية المصرية إلى دلالة عدد من التمثيلات الملتبسة اجتماعيا للأنوثة في الخطاب الوطني³⁵ . فشخصية ما سادعوه «الأنثى الوطنية» تحتل مكانة المركز بامتياز في رواية القرن العشرين المصرية عموما، ورواية القرية بشكل خاص . تصاغ المرأة (الريفية) في هذا التنازع الأدبي كمجاز للشعب . تتأرجح هذه الأنوثة بين أقطاب أخلاقية جامدة . فمفاهيم الطهارة الأنثوية، والعفة، والنقاء، تندمج في فكرة الأصالة والصحة الوطنيتين، بينما تشير نقائصها الأخلاقية مثل الفعالية الجنسية والطموح الاجتماعي إلى فساد وانحلال الشعب ككل .

الشخصيات الأنثوية الريفية مثل «مت الدار» لدى محمود طاهر حقي في «عذراء دنشواي»، و«زينب» بطلة محمد حسين هيكل المشهورة، و«زهرة» لدى نجيب محفوظ في «ميرامار» نماذج للصباغة الأولى . فمزاياهن الأخلاقية تعكس وتسלט الضوء على وظيفتهن كرمز للنظام «الطبيعي» (الوطني الريفي) .

ومن جانب آخر، يتوفر الرمز الأنثوي الوطني الفاسد بكثرة في الرواية الحديثة . تجسد الزوجة الجشعة والخائنة في قصة «حديث القرية» لمحمود طاهر لاشين، وفي «النّذاه» ليويس إدريس، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و«قالت ضحى» لبهاء طاهر، المخاطر الأخلاقية التي تجابه شعبا يعاني من المرض .

وبالتالي فإن الصراع على حق «امتلاك» أو ضبط هذا المؤنث الوطني يطرح مجموعة من الأسئلة حول مصير الشعب نفسه . وغالبا ما يُصاغ هذا الصراع مجازيا باعتباره وعيا للصراع طبقي تاريخي،

كما في «مأساة ريفية» لعيسى عبيد، أو صراعا أيديولوجيا كما في رواية «ميرامار» لمحفوظ، أو باعتباره صراعا اجتماعيا، كما في رواية «الأرض» للشرقاوي³⁶.

يتجسد صراع آخر، وحتى أكثر دلالة في رواية القرية على مدار القرن العشرين، من خلال طرح العلاقة بين اللغة والتمثيل كمسألة سيامية من حيث الجوهر. فقد وجد الصوت الثانوي للفلاح في آداب اللهجة العامية في مصر، في أجناس مثل الموال، ومسرحية خيال الظل الحضرية، في القرون الوسطى، والفترة ما قبل الحديثة.

لكن هذا الصوت الهامشي يدخل رسميا مع صنوع والنديم إلى القصة الحديثة باعتباره صوت فاعل مضاد و/ أو غير هامشي. لقد سهّلت الحدود الخطابية الجامدة التي تسم الثنائية اللغوية العربية [الفصحى والعامية] البنى الحوارية التي تظهر أحيانا في الرواية الحديثة خاصة بقدر ما يتعلّق الأمر بموقع الفلاح الاقتصادي - الاجتماعي في التاريخ، وموقفه الإشكالي الدائم إزاء السلطة السياسية.

يفسر هذا السبب جزئيا لماذا كان سجال القرن العشرين حول لغة الرواية - عامية أم فصحي - خلافا إلى حد كبير. فقد كان استخدام العامية كلغة تنافسية صريحة في الرواية المصرية عملا سياسيا في المقام الأول.

لا تقتصر هذه الإستراتيجية على الرواية العربية. فوصف لينارد ديفيز للخطاب الروائي الأوروبي باعتباره يشكل لغة معيارية تعيد إنتاج العلاقة بين الهيمنة الطبقية والمعرفة الاجتماعية، وفي الآن ذاته تقوم بحجبها، يعتبر وصفا صائبا لاتجاه بعينه في التقليد الواقعي الأوروبي، وليس للجنس الروائي عموما، في كل مواقعه التاريخية.

ويمكن بالتأكيد الكلام عن وجود تقليد روائي عالمي تفهم اللغة من خلاله، وتُطرح، كحقل اجتماعي مُتنازع عليه، حتى في قلب الأدب الأوروبي نفسه. قلة الدوق الجارحة في كلام الطبقات الدنيا لدى فيرناند سيلين أحد الأمثلة، وكذلك اللهجات الهجائية الخبيثة والمضحكة لدى شارلز ديكنز في قصة «إيست إندرز» الغامضة.

وقد شارك بعض كتاب الجنوب الأميركي في القرن العشرين، مثل ويليام فوكنر، وجون كيندي تول، في هذا التقليد، كما يفعل ذلك الروائيون الأميركيون الأفارقة، الذين ابتكروا اللهجة السوداء كلغة أدبية بديلة ومعارضة في مجابهة مجتمع يتسم بالعنصرية البغيضة والقمع³⁷.

يُصاغ كلام العامة في رواية القرية المصرية في سياق تعارض جدلي مع لغة الفاعل الروائي الحديث. إن هذه الأساليب المتناقضة -الأول دائري، مُفارِق، عام، وفرعي، والثاني طولي، براغماتي، وخاص- تمثل أبستمولوجيات مختلفة جندريا، وبالتالي علاقات مختلفة بالسلطة. وفي العديد من تلك الروايات، يصبح طرح لغة «العامة» الثانويين إستراتيجية لتحدي هيمنة سرد الفاعل الروائي، ومختلف أشكال الهيمنة الاجتماعية الكامنة في التمثيلات الوطنية المعيارية لمجتمع الريف.

هذا الكتاب محاولة لتجاوز المعيار النموذجي السائد المصاغ من جانب نقّاد ومؤرخين أدبيين للرواية العربية. فهذا النموذج غائي لأنه يرى عملية تكوين الجنس الأدبي كإعادة إنتاج تقنية لمثل أعلى متأصل في أوروبا. وبناء عليه، تظهر الرواية في العالم العربي بعد فترة ترجمة، واستيعاب لرواية القرن التاسع عشر الأوروبية، ثم «تبلور» تدريجيا إلى شكل محلي ناضج تربطه صلة نسب بالنتاج الروائي الأوروبي. أما الأجناس السردية التي تقع خارج إطار هذا المنهج، فتصبح إشكالية من ناحية نصية وتاريخية، وتعامل بالتالي كمحاولات ربما مثيرة للاهتمام، لكنها مجهضة لإنتاج الجنس الروائي باللغة العربية.

يعتبر كتاب ماتي موسى «أصول الرواية العربية الحديثة» نموذجا جيدا لهذا المعيار. فهو يشرح التاريخ الأدبي للنهضة بتعبيرات ثنائية شرق-غرب، حيث تبقى الرواية العربية الحديثة مقيدة بعذاب توتر متناقض ودائم مع أجناس روائية أوروبية أرقى. لذلك، توضع أجناس مثل المسرح الشعبي، والملحمة، والمقامة، جانباً باعتبارها أشكالاً أدبية قديمة مهجورة، وهرطقة، تعيق محاولة تشكيل أجناس «حديثة»، وتظل التخوم المفتوحة المتبادلة بين تلك الأجناس، وأجناس القرن العشرين الهجينة مثل الدراما، والرواية، والقصص الغرامية، بلا استكشاف.

كما تُعامل الروايات التي لا تعيد إنتاج البنى المتعارف عليها في النمط الأوروبي المكرّس باعتبارها، كما يقول صبري حافظ نتاج «معالجة بدائية، وتجربة تتسم بالضحالة، وتقنية غير متقنة من جانب الكاتب»²⁸. وفي هذا السياق تصف هيلاري كيلباتريك تاريخ الرواية العربية كعملية متعثرة في محاولة «المحاق» بالغرب³⁹.

وقد حاولت كبديل لهذا المعيار النموذجي، استكشاف تشكيل الجنس الروائي كعملية تكمن في صميم تجارب وأيديولوجيات اجتماعية معقدة ومتصارعة عليها. وفي هذا المجال كانت أعمال

باختين، وريموند ويليامز، ولينارد ديفيز، ذات فائدة خاصة. فقد نظر هؤلاء الكتاب بطريقة أو أخرى إلى العلاقة العضوية بين الثقافة والأيدولوجيا باعتبارها الفضاء الأساسي الذي تُنتج فيه الأجناس الأدبية وتوزع كسرديات اجتماعية مهيمنة (أو ضد الهيمنة).

اللغة، فكرة «الشخصية» ووجهة النظر الروائية هي السمات المركزية التي تُصاغ من خلالها الهيمنات الاجتماعية الحديثة والجنس الروائي. ويمكن، بشكل عام، قراءة تاريخ الرواية كتاريخ لحوار وصراع بين الطبقات، والخطابات، والأيدولوجيات. يصدق هذا على الرواية الأوروبية، وحتى بشكل أكبر على الرواية العربية. وعندما تُقرأ الرواية العربية في سياق كهذا، تنال خصوصية سماتها البنيوية منطقها الاجتماعي والتقني الخاص. ويظهر «ضعفها التقني»، و«جدارتها أو عدم جدارتها التقنية» كصياغة مدروسة للسلطة التمثيلية والإبداع المستقل ذاتيا.

مقدمة كتاب «الرواية والمختل الرفي في مصر 1880-1952»

الصادرة عن دار النشر Routledge Curzon، 2004

Timothy Mitchell، *Colonising Egypt*، Berkeley: University of California Press، 1991، p. 35 1

2 يشير تعبير النهضة (الذي يعني حريا النهوض أو الاستيقاظ، من الجذر العربي نهض ومعناها الوقوف) إلى حقبة تاريخية محددة، وإلى مشروع تاريخي أكثر عمومية في التاريخ العربي الحديث. يستخدم في الحالة الأولى بشكل واسع لوصف الفترة الممتدة على وجه التقريب من أواسط القرن التاسع عشر، إلى الثلث الأول من القرن العشرين، عندما انخرط العالم العربي في عملية بناء الدولة/ الأمة، وفي «ترجمة» الفكر الليبرالي الأوروبي. بهذا الكون يكون التعبير كامنا في نوع من الغاية الثقافية، التي تعود بأصول الحداثة العربية إلى اللقاء مع أوروبا (الذي اتخذ شكل الغزو النابليوني لمصر في العام 1789) وتتجاهل إلى حد كبير المنطق الداخلي الاقتصادي والثقافي للمجتمعات العربية في أواخر القرون الوسطى، والفترة المبكرة الأولى للحداثة.

وقد شرع الباحثون في الآونة الأخيرة في نقض هذا المعيار النموذجي، فحققوا نتائج يعتد بها في دراسة التاريخ والثقافة العربية الحديثة (انظر، مثلا، Peter Gran، *Islamic Roots of Capitalism*، Egypt: 1760 – 1840، Syracuse، الحديثة : Syracuse University Press، 1996

أما في الاستعمال الثاني فإن التعبير يوصي بمشروع تاريخي مستمر لصياغة ثقافة وطنية، وازداد إلحاحا في العالم العربي في أعقاب الحرب العالمية الأولى. بهذا المعنى يستخدم التعبير من جانب النقاد العرب لوصف فترة في التاريخ العربي الحديث

وصلت إلى نهايتها مع حرب العام 1967، وأقول الناصرية، واتفاقيات كامب ديفيد، وهزيمة أيدولوجيات السوق وإعادة الهيكلة (أنظر، غالي شكرى: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، الدار العربية للكتاب 1983).

وبالنسبة لنظرة عامة إلى النهضة يمكن العودة إلى كتاب ألبرت حوراني: الفكر العربي في العصر الليبرالي 1789. 1939، مطبعة جامعة كامبردج 1983.

3 في كتابه الصادر في العام 1902 «حاضر المصريين وسر تأخرهم» صنف محمد عمر التقاليد الاجتماعية المعاصرة للمصريين في الطبقات الثلاث التي يتكوّن منها المجتمع المصري، مستقياً القسطنطين الأكبر من النقد للأغنياء والفقراء، أنظر 28-Roger Allen, A Period of Time, Reading MA: Ithaca Press, 1992, pp. 25

وبالنسبة لوصف هذا الكتاب والقاش حوله ثمة بعض الشك حول هوية الكاتب الحقيقية، فقد اكتشف روجر ألين أوجه شبه كبيرة بين أسلوب ولغة الكتاب وبين «حديث عيسى بن هشام»، وبالتالي فإنه يشير إلى أن محمد عمر قد يكون اسماً مستعاراً للمؤلف، استخذه لأسباب سياسية وأدبية Mitchell, Colonising Egypt, p. 127 4.

5 أنظر، مثلاً، رؤوف حيتاس وعاصم دسوقي «كبار الملاك والفلاحون في مصر 1837. 1952» القاهرة، دار بقاء 1998. أنظر 5-Mitchell, Colonising Egypt, pp. 116 6.

7 مثلاً، عندما ألقي القبض على عبد الله النديم وأودع المعتقل، بسبب مشاركته في الثورة العربية، وبعد تسع سنوات قضاه مخفياً في الدلتا، فإن قاسم أمين، المدعي العام المقيم هو الذي مكّنه من الفرار من سجنه في طنطا، ومن جهة أخرى كان أحمد فتحي زغلول، أحد القضاة في محكمة دنشواي في العام 1906 التي حكمت على أربعة لّاحين أبرياء بالشنق.

8 أحمد زكريا الشلاق «أحمد فتحي زغلول وقضية التفریب» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 31-32

9 المصدر نفسه ص 124

10 جمال محمد أحمد «الأصول الفكرية للوطنية المصرية» مطبعة جامعة أكسفورد 1960، ص 89

11 شلاق «أحمد فتحي زغلول وقضية التفریب» ص 45

12 أحمد «الأصول الفكرية للوطنية المصرية» ص 91

13 ميد شماوي «الفلاحون والسلطة» القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات 2001

14 أنظر Lennard Davis

Factual Fictions: The Origins of the English Novel, Philadelphia: University of Pennsylvania Press للاطلاع على دراسة ممتازة للقضايا الاجتماعية والسياسية الخلافية التي أساطت ظهور الجنس

الروائي في بريطانيا

15 أحمد إبراهيم الهواري «نقد الرواية العربية في مصر» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978، ص 27

16 يلاحظ جابر عصفور أن رواية مطلع القرن، بداية من زينب، ومتضمنة لأعمال مثل «إبراهيم الكاتب» للمازني، و«سارة» للنفاد، و«حواء بلا آدم» لمحمود طاهر لاشين، كانت مشغولة في المقام الأول بمشاكل الحب الزواج في عصر «المرأة الجديدة»، وأن المبالغة في الاهتمام بهذا الموضوع الخلافية سارت جنباً إلى جنب مع تمرّد الجنس الروائي على الأدب المكتسب نفسه. أنظر «زمن الرواية» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999، ص 111. 113.

17 الهواري، مصدر سبق ذكره، ص 28-29

18 أحمد لطفي السيد «المنتخب» القاهرة، دار النشر الحديث 1945 أورده

Charles Wendell

The Evolution of the Egyptian National Image, Los Angeles: University of California

Michel Zeraffa, Fictions: The Novel and Social Reality, trans. Catherine Burns and 21

.Tom Burns, London: Penguin Books, 1979, p. 12

Stephen Heath, Realism, Modernism and Language Consciousness, in Realism in 22

European Literature, eds Nicholas Boyle and Martin Swales, Cambridge: Cambridge

.University Press, 1986, p. 109

23 عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» القاهرة، دار المعارف 1992، ص 210

24 يحدد العديد من النقاد هذه الجدلية باعتبارها الوجه البلاغي المركزي في رواية ما بعد الواقعية في مصر، أو ما يُشار إليه عادة بكتابة جيل الستينات، يصف محمد بدوي الفاعل الروائي المنقسم باعتباره «البطل الإشكالي» (محمد بدوي: رواية الستينات، مدخل لاجتماعية الشكل الروائي، فصول 2: 1-2، 1981-1982، ص 125-142) بينما يفضل سامي خشبة وصف «البطل الملحمي» لما ينطوي عليه من تضخيم للذات ومركزيتها في النص ما بعد الواقعي (سامي خشبة: جيل الستينات في الرواية المصرية، فصول 2: 1-2، 1981-1982، ص 117-123). يصف صبري حافظ هذه الشخصية «بالهشة» و«الناقصة» نتيجة اصطدامها للوالم بالواقع الخارجي:

لا ترجع هشاشة الشخصية في العديد من الروايات إلى صراع داخلي في الرواية، بل نتيجة لمعالجة بدائية، وتجربة تسم بالضحالة، وتقنية غير مثقنة من جانب الكاتب، وعجزه عن تقديم مشاعر التعلق العميقة المعقدة التي تساور شخصية ما.

يتجاهل شرح حافظ لهذه الشخصية في سياق حقبة معينة للرواية المصرية تمفصلها التكرار على امتداد رواية القرن العشرين، كما يختل تاريخ الرواية المصرية في نموذج تطوري.

Sabry Hafez, The Egyptian Novel in the Sixties, Journal of Arabic Literature, VII, 1976, p. 82

25 أحد الاستثناءات الهامة في هذه الملاحظة يتمثل في المآل الشعبي المصري، الذي يؤدي كاملا بالعامية من جانب معنيين ريفيين جوالين لجمهور الفلاحين. وقد قدّم بيير كاشيا دراسة فريدة لهذا الجنس الأدبي باللغة الإنكليزية:

.Popular Narrative Ballads of Modern Egypt, Oxford: Clarendon Press, 1989

Bayle St John, Village Life in Egypt, London, 1852, quoted in Gabriel Baer, Fellah and 26

.Townsmen in the Middle East, London: Frank Cass, 1982, p. 24

27 يوسف الشربيني «هز الدفوف في شرح قصيدة أبي شادوف» القاهرة، المطبعة والمكتبة الحمودية بمصر، تتضمن دراسة باير «الغلاّح وإبن المدينة في الشرق الأوسط» فصلا عن «هز الدفوف» إضافة إلى بيلوغرافيا مفيدة حول ما كتب عنها من نقد في اللغة العربية. يمكن الإشارة، أيضا، إلى دراستين باللغة الإنكليزية حول نص الشربيني، انظر:

Geert Van Gelder, The Nodding Noodles, or Jolting the Yokels: A Composition for Marginal Voices by al-Shirbini, in Marginal Voices in Literature and Society, ed.

.Robin Ostle, Strasbourg: European Science Foundation, 2000

and Mohamed-Salah Omri, Adab in the Seventeenth Century: Narrative and Parody in al-Shirbinis Hazz al-Quhuf, Edebiyat, 11: 2

.Baer, Fellah and Townsmen in the Middle East, p. 24 28

30 في المقالة المذكورة أعلاه يستنتج محمد صلاح عمري أن من التبسيط النظر إلى الكتاب كتقيد لأذع للفلاح، ويقترح تفسيراً يقوم على دراسة طرق للحكاية في النص، ومن خلال الطبقات المتعددة للصوت، وللأثر الأدبي. (الأدب في القرن السابع عشر، ص188)

31 يقرأ نقاد ما بعد الثورة «هن الغفوف» إما كإدانة قوية للقمع التاريخي للفلاح المصري، أو كتقيد إصلاحي لتدهور الحالة الثقافية للفلاح، انظر:

.28-Baer, Fella and Townsmen in the Middle East, pp. 32

Allen, A Period of Time: A Study and translation of Hadith Isa Ibn Hisham, by: انظر: Muhammad Al-Muwaylihi

للإطلاع على نقاش مفصّل لسيرة المويليحي الأدبية، وسياقها التاريخي، وكذلك على ترجمة ممتازة للنص بالإنكليزية 33 «التربة المصرية» عنوان ترجمة ديزموند ستوراوت لهذا النص، وأشار إليها في هذا الكتاب باسم «الأرض»

34 محمد عبد الغني حسن «الفلاح في الأدب العربي» القاهرة، دار الأقلام 1965، ص80

Beth Baron, Nationalist Iconography: Egypt as a Woman, Rethinking Nationalism 35 in the Arab Middle East, eds I. Gershoni and J. Jankowski, New York: Columbia University Press, 1997

36 هذا في جميع الأحوال أحد الأسباب التي أدت إلى رفض عنيف من جانب الأوساط التقليدية العربية لمحاولة صياغة صوت الأنثى خارج محددات الخطاب القومي، كما حدث مع رواية «امرأة تحت نقطة الصفر» لنوال السعداوي، انظر:

Jurj Tarabishis Woman Against her Sex, trans. Basil Hatim and Elisabeth Orsini, London: Saqi Books, 1988

37 انظر، على سبيل المثال:

Ferdinand Céline, Voyage au Début de la Nuit; Charles Dickens, A Tale of Two Cities, John Kennedy Toole, A

Confederacy of Dunces; and the fiction of Zora Neale Hurston, Ralph Ellison and James Baldwin

38 انظر للملاحظة رقم 24 الواردة أعلاه

Hillary Kilpatrick, 'The Egyptian Novel from Zaynab to 1980', in Modern Arabic 39 Literature, ed. M. M. Badawi, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.

تبار الإصلاح الديني ومصائر في المجتمعات العربية بإشراف ماهر الشريف وسلام الكواكبي المعهد الفرنسي للشرق الأوسط، دمشق، 2004

مكان مختلف، مدة ثلاثين عاماً، كما قال، كي يجد الجواب الأخير في موضوع محدد هو: الاستبداد السياسي. لم يكن الشيخ، الذي مات مسموماً، مخطئاً في جوابه، ذلك أنه ربط بين الاستبداد والتجهيل، مدركاً أن العقول الجاهلة تلغي معنى «السببية»، وأنها تبحث عن مفاتيح يؤسها في ثنايا القدرية والعالم الآخر. فإذا كان الوعي البائس انعكاساً لشروط حياتية قوامها القمع والإنكار، فإن دين الوعي البائس صورة عنه، لأن الوعي المتخلف يؤول ما يرى بطريقة متخلفة. وهذا الوعي البائس، في بيئة لا تفصل بين المواضع الاجتماعية والمواضع الدينية، هو الذي حمل الكواكبي على الحديث عن: الاستبداد الديني، الذي لا يحيل على الدين كما جاء، بل على نظام مستبد يصوغ أيديولوجيا دينية تلائم أهوائه، مدعياً أنه محكوم بالدين وحاكم بأمره. وبسبب ذلك كان على الشيخ الحلبي أن يحرق الدين من أغلال الوعي الجهول، وأن يطالب بالفصل بين شؤون الدنيا وشؤون الدين، وأن يرى إلى الواقع الاجتماعي في مرافقه السياسية والاقتصادية والثقافية والتربوية. لم يشأ «الشيخ القرآني» أن يذهب أسئلته الثيرة في آثير السماء والعالم الآخر، بل انصرف إلى تأمل ما يري: «دعونا نترك عمل الله لله، ولا نتداخل فيه، إذ لنا كياناً أرضياً يجب أن ننشعه». وواقع الأمر أن هذا للفكر الحر أراد أن يفضح

يمكن الحديث، نظرياً، اليوم عن «راهنية الكواكبي»، وهو عنوان ندوة فكرية أقيمت في مدينة حلب قبل عامين، بقدر ما يمكن الحديث عن راهنية الشيخ محمد عبده وتلميذه، الذي تجاوزته طه حسين. يستدعي الاسم الأول الاستبداد مؤكداً راهنيته، ويشير الاسم الثاني إلى التعصب الديني القائم على التجهيل، الذي شجبه الشيخ قبل مائة عام مجتهداً في مصالحة الإسلام الحقيقي مع المدنية الحقيقية، ويذكر طه حسين بمشروع الدولة الوطنية الذي لم يتحقق، ذلك أن كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» اقترح، بشكل تفصيلي، أدوات بناء دولة حديثة يوحدها جدل التعليم والديمقراطية. ومع أن مائة عام من الهزائم العربية تبرهن أن ما جاء به عصر التنوير العربي كان علقلاً وبصيراً، فإن التحولات العميقة التي عصفت بالعالم العربي بعد هزيمة حزيران عام 1967 استأصلت جذور العقل والاستنارة، أو كادت، شاهدة على مجتمع دخل في استنقاع مأساوي.

في نهاية القرن التاسع عشر توازع المفكرون والإصلاحيون العرب سؤالاً وحيداً عنوانه: «لماذا تخلف المسلمون وتقدم غيرهم؟». عثر البعض على الجواب في الاعتماد عن الدين والتهاون في قضائهم، وعزا آخرون السبب إلى خلاف المسلمين وتفرق شملهم، ووقف عبد الرحمن الكواكبي في

ذلك الإدعاء المسور بالعار، الذي يجعل من الحاكم نائباً عن الله، متطلماً إلى سلطة أخرى، تبدأ بقضايها الأرض وتعالجها بوسائل دينوية. فقد ارتبطت الدولة الدينية في العهد النبوي والراشدي بسياق معين، فلم تكن هدفاً في ذاتها، بل وسيلة لتحقيق هدف جليل يتجاوزها. كان طبيعياً، والحالة هذه، أن يهاجم رجال الدين التسلطيون الكواكبي هجوماً شديداً، بلغ حد اتهامه بالكفر والزندقة والبروق، كما جاء في مقال للشيخ محمد رشيد رضا اعتبر الكواكبي «ناسفاً لبناء الدين الإسلامي ومقوضاً لدعائه». لمس المفكر الحر السبب المادي لصعود الإسلام وانتحاطه منتهاً إلى فكرة السياق، الذي يسمح بظهور دولة دينية في زمن، ولا يرى لها ضرورة في زمن آخر.

قارب الكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد» موضوعاً بالغ الخطر، يمكن أن يدهى به العمومية الدينية المستبدة، التي تشير إلى رعية مستبد بها تعتقد أنها تطبق جميع الأوامر الدينية على جميع قضايا الحياة، دون أن تعرف أن عقلها المغلق يفصل بينها وبين الدين والحياة في آن. ولعل هذه العمومية القاتلة هي التي أملت على الكواكبي أن يتحدث عن «معرفة الله بالإلهام اللفظي»، كي يواجه ذلك التحالف بين الرعية للتمشيخة ورجال الدين المستبدين. فإذا كان الإيمان ممكناً بالغمضة، فهذا يعني أن المؤسسة الدينية لا ضرورة لها، وأن الإنسان قادر على الوصول إلى الحقيقة الإلهية دون ضمان أو سند خارجي. يصبح العلم الديني، بهذا المعنى، اختصاصاً يقوم به جملة من العلماء للتسامحين، يحاربون التجهيل والتشويش، ويقررون الحد الأدنى من الفرائض والواجبات: «فبمثل هذا الترتيب يسهل على كل من العامة أن يعرف ما هو مكلف به في دينه، فيعمل به على حسب مراتبه وإمكانياته، وبهذه الصورة تظهر سماحة الدين الخفيف». والكلمة الأخيرة، أي السماحة، هي محور خطاب الكواكبي وقوامه، التي رد بها على المتعصب

والتشدد الجهول والتفكير المتدين والتفكير للمتعالم.. .. وواقع الأمر أن الكواكبي، وبصيرة ثابتة، درس الاستبداد الجوهري في صورة الرعية المستبدة، التي ينتجها النظام المستبد. وهذا ما حملته على الحديث عن «العوام»، وهو تعبير يساوي الإسلام الجماهيري اليوم، الذين يفكرون بالفرائض اعتماداً على ثنائية قاتلة هي: الحلال والحرام. وعن صورة «العوام»، الذين يتوهمون الانتساب إلى المقدس، صدر تصور الكواكبي الإصلاحية، الذي يرفض العنف ويطلب بإصلاح العقول، ذلك أن «العامة» للمدينة المتعصبة «تحسن الهدم ولا تحسن البناء». ومع أن كلمة السياسة، كما الأحزاب السياسية، لم تكن شائعة في زمن صاحب «أم القرى»، فقد لمح مبكراً دور الاستبداديين السياسي والديني في تعطيل السياسة، التي تضع المجتمع الإسلامي خارج الأزمنة الحديثة كلياً. فالنظام المستبد يلغي السياسة، وتعني الحوار والاختلاف، بوسائط القمع والقهر والرقابة والمنع والترويع، متطلعا إلى سديم بشري لا شكل له، والاستبداد الديني يوطد الإلناء وبدعمه، رافضاً الاختلاف وقائلاً بـ«خير الأمة». يطرد «الكل المتجانس»، في الحالين، الاختلاف، مساوياً بين الإيمان والإذعان المتجانس، كما لو كان الإذعان الكلي قوام الدين وجوهه.

انطوى كتاب «طبائع الاستبداد» على صفحات لامة عن «التمجد» ومرتب الاستبداد وتشجره. فالتمجد، الذي يفضح استبداده لا شرعيته، يعيد خلق صورته أمام العامة، متوسلاً بطائفة المناقفة المتكسبة وقوله الأحادي الذي يقيم الأقوال المعترضة. وفي هذا الاستبداد ينتقل المستبد من المجد، الذي هو «إحراز للمرء مقام حب واحترام في القلوب»، إلى التمجيد الذي هو إفساد لمعنى المجد وتعبير عن كبرياء ماسخة محصنة بالحديد والنار. وعلى هذا، فإن في المجد ما يرحب بالندلة والتسامح والمساواة، على خلاف التمجيد، الذي يقضي بالظلم والجور ومحاربة

أرادته الجِلَاد. أما للملاحظة التّيرة الثانية فترتبط بآثار ديمومة الاستبداد، لأن الاستبداد، إن طال عهده واستدام، أنسى الرعية نقبضه، حتى يكاد يبدو جزءاً من الأشياء للتوارث، ومبتدأ لوجود لا بداية له. ولهذا فإنّ المستبدّ بهم، حين يحقدون على المستبدّ ويملّون سمورته، لا ينظرون إلى حاكم عادل مختلف، بل إلى مستبد له هيبة جديدة، كما لو كانوا قد تطبّعوا بالاستبداد، وأصبح الأخير طبعاً لهم. ولن تكون ثورتهم، والحال هذه، إلا «فتنة تصحّد الناس حصداً» ترتكن إلى الفراز والحقّد والاندفاع الدامي، لا إلى العقل وقواعد السياسة. تأتي الملاحظة الثالثة من جهة «العلوم» التي تطرب المستبد وتوفظ رضاه، وهي علوم سديمية على صورته، تهتم بالمجردات والبلاغة الماسخة وعلوم الآخرة، أي بكل ما هو بعيد عن الواقع المعيش وقضاياه. ولهذا يكره المستبد العلوم الدنيوية، سواء كانت علوماً اجتماعية أو علوماً طبيعية مثل الفيزياء والكيمياء وعلوم الحياة. وسبب ذلك واضح، لأن العلم الحقيقي يسير من المعلوم إلى المجهول، ومن الواحد إلى المعدد، على خلاف الجهل المستقر الذي يعتبر أن ما خالف «معلومه» حرام وممنوع. يصل الكواكبي، معتمداً على مساعلة المعيش، إلى معرفة الأسباب التي أفضت إلى تفوق الغرب على الشرق، لاسماً العلاقة بين الحرية وتقديم العلوم وبين تقدم المجتمعات والحرية العلمية. تشير الملاحظة الرابعة إلى منهج المستبد في تعيين بطانته، وهو قائم على عنصرين: الإذلال من ناحية وإطلاق اليد في الاستبداد من ناحية ثانية، والدليل المستبد أسوأ أنواعاً للمستبدّين سوءاً، لأنه يحاكي مَنْ أذله واستبد به، متخذاً من إذلال الرعية طريقاً في الصعود إلى سلم الاستبداد.

تتمكّن مقارنة أفكار الكواكبي من وجهات نظر ثلاث: أولها موقف القوى الدينية التقليدية، القديمة منها والحديثة، التي لا تغاير القديمة في شيء. فقد كرهت هذه القوى الشيخ المذكور لسببين: أولهما

الشرف والوجدان والرحمة والدين. ولهذا يصبح التمسّد عماداً من أعمدة النظام المستبد، له حروبه ولغته وطقسه، يطلق إمكانات المتزلفين الانتهازيين أو المستغلّين، بلغة الكواكبي، ويرضي مستبداً فارغاً، يملأ فراغه المتزلفون بأشكال مختلفة. وبداية فإن السؤال الأساسي لا يقوم في ثنائية الاستبداد والارتزاق البلاغي، بل في فاعلية الاستبداد التي تعيد صياغة الرعية كلها، بما يوائم للمستبد وأهدافه وآلياته، التي تنتج: مراتب الاستبداد. فللمستبد ناصبه الذي يجسّد الاستبداد، وشيخه الذي يبرّر الجور، وعالمه الذي يثني على الكذب والتزوير، وحارسه الذي يكره البشر جميعاً، وله شرطية الوضع الذي يفوقه استبداداً. تخترق آثار الاستبداد للمستبدّ بهم جميعاً، فقراء كانوا أم أغنياء، إعلاناً شاملاً عن فساد الأرواح وانحطاط القيم، فالأغنياء، كما يقول الكواكبي، أعداء المستبد فكراً وأوتاده عملاً، وفهم رباط المستبد يذلّهم فيثنون عليه ويستدرهم فيمتنون، ولهذا يرسخ الذل في الأم التي يكثر اغنياؤها. أما الفقراء، وإن كان المستبد يخافهم خوف النعجة من الذئب، كما يقول أيضاً، فإنهم «يخافونه خوف دناءة ونذالة خوف البغات من العقاب، فلا يجسرون على الافتكار، فضلاً عن الإنكار. وقد يبلغ فساد الاخلاق في الفقراء أن يسرّهم فعلاً رضاه المستبد عنهم بأي وجه كان رضاه».

ومهما تكن للواضع التي عالمها وطابع الاستبداد، وهي متعددة، فإن فيه أربع ملاحظات مشرقة جذيرة بالتوقف والانتباه: تمس الأولى منها قدرة المستبد على إنتاج مجتمع من «الرعاع»، فارق صفات الفطرة واكتسب الصفات التي أرادها المستبد له، مثل البلادة وقصور الفكر والامتثال والنزعة القطعية... إلته، بلغة أخرى، تحطيم الشكل، ذلك أن الشكل صعود وارتقاء، وإبداله بالكتلة الموجهة خارجياً بلا رأي ولا قاع. فإذا كان مرجع الإنسان الحر يقوم في داخله، فإن مجتمع العبيد يلهث وراء المرجع الخارجي الذي

عقدت في حلب في أواخر أيار وبداية حزيران عام 2002، بمناسبة الذكرى المئوية لرحيل الكواكبي، وجمعت لاحقاً في كتاب عنوانه «تيار الإصلاح الديني ومصائر في المجتمعات العربية»، أشرف عليه ماهر الشريف وصلاح الكواكبي. وقد جاء في تقديم الكتاب: «انطلقت فكرة عقد هذه الندوة من أهمية إحياء مغوية هذا الشيخ المنور، ابن مدينة الشهباء، الذي عشق الحرية والعدل واستقلال الإرادة، وأكد ممارسة الانتقاد على الاعتقاد، ودعا إلى الإصلاح والترقي والحكم الدستوري، مؤمناً بأن «البشرية» هي العلم والبهيمية هي الجهالة وأن خير الناس أنفعهم للناس...». وواقع الأمر أن فكر الكواكبي، كما غيره من النهضة العرب، حظي منذ سنوات، باهتمام كبير من المؤرخ الفلسطيني ماهر الشريف، الذي جمع أبحاثه المختلفة في كتاب متميز عنوانه «رهانات النهضة في الفكر العربي»، ظهر قبل خمس سنوات. وربما يكون هذا الكتاب الأفضل في مجاله، لأنه قام على توليق شديد متعدد الاتجاهات من ناحية، ولأنه انطلق من هواجس كفاحية وطنية من ناحية ثانية، يهدأ عن ذلك الاستعراض البارد الذي سقط فيه كثير من المثقفين العرب، منذ أكثر من عقدين. وإذا كان في السياق العربي، الذي نعيش تدهوره الطلوق، ما يعطي هذا الكتاب أهمية خاصة، «فخير الناس أنفعهم للناس» كما يقول الكواكبي، فإن الأوراق المقدمة فيه توطد أهميته، وقد شارك فيها: نصر حامد أبو زيد، ماهر الشريف، عبد الرزاق عيّد، يوسف سلامة، أحمد برقاي، جمال باروت، السيد محمد حسن الأمين وغيرهم، إضافة إلى سبعة من الباحثين الفرنسيين، عالجوا مواضيع الإصلاح الديني بأشكال مختلفة.

أنه جعل الدين موضوعاً يفسر ولا يفسر به، الأمر الذي قاده إلى تعبير «الاستبداد الديني»، الذي هو أثر للاستبداد السياسي معترفاً ولو بشكل مضمّن، أن الانتساب إلى الدين لا يمنع الاستبداد. أما ثاني الأمرين لمقارنة وضع المسلمين بوضع أهل الغرب، وهو ما يقود، من وجهة نظر المشايخ التقليديين، إلى اعتبار الغرب سقفاً ومرجعاً، يقوِّض الرجوع إليه فكرة الدولة الدينية. أما وجهة النظر الثانية فتأتي من فريق «ليبرالي»، يأخذ علي الكواكبي تلفيقته، ذلك أنه نقد الاستبداد طويلاً وعرضاً واحتفظ به الإسلام مرجعاً، وهي وجهة نظر فاسدة لأنها لا ترى العلاقة بين الاجتهاد والسياس التاريخي. تبقى وجهة النظر الأخيرة، التي يدافع عنها بقايا التنويريين العرب، الذين يرون في فكر الكواكبي اجتهداً مضمناً داخل التاريخ الإسلامي – العربي. فإذا كان كل نص لا وجود له إلا مقارنة بنص آخر، فإن قيمة الكواكبي تأتي من اختلافه البين مع الأفكار الدينية للسيطرة في زمانه وفي أزمنة أخرى. ولعل هذا الاجتهاد، الذي لا يختصر الوجود إلى مواضيع دينية، هو الذي سمح للكواكبي أن يقارن بين واقع الغرب وواقع المسلمين. وعلى هذا، فإن اهتمام التنويريين العرب اليوم، بالمعنى النبيل للكلمة، بالشيخ الحلبي يعود إلى ربطه الوثيق بين الإصلاح السياسي والإصلاح الديني، وبين الإصلاحين معاً والإصلاح المجتمعي، ذلك أن اجتهداً، للمنتفع على الواقع والحياة، يتيح علاقة جديدة بين العلم والدين والعقل والإيمان والمحاضر والمناظري، بل أنه يسمح بالنظر إلى الغرب كمعرض وخزان للمعرفة، دون اختزاله إلى مجرد «كافر» معاد للإسلام. والأساسي في هذا كله هو إمكانية التناقض والانتقاص، التي تجعل رجل دين مسلم متمرد يتهم هؤلاء «المدلسين والجهال المتعممين»، أي رجال الدين المستبدين، ويحارب «وغواء العلماء الغفل الأغبياء والرؤساء القساة الجهلاء...».

هذه المواضيع وغيرها كانت محور ندوة فكرية

سؤال الثقافة: الثقافة العربية في عالم متحوّل علي أواميل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004

كلياً على أية حال، صدر معنى الثقافة لدى الليبراليين الجدد في الغرب، الذي يحول على عنصرين متلازمين هما: اقتصاد السوق والديمقراطية، لا يمكن وجودهما خارج القيم الثقافية الغربية. وبسبب تلازم هذين العنصرين يصبح السوق مرجع القيم الثقافية، إذ الثقافة سلعة بين سلع أخرى، وتصبح الديمقراطية الغربية هي الشكل الوحيد الذي يضمن ازدهار القيم الثقافية.

إن ربط الحداثة بالغرب وحده، وهو تصور يعود إلى ماكس فيبر، هو الذي جعل فرنسيس فوكوياما يميّز بين الراسمال الاجتماعي والراسمال البشري، فهذا الأخير يتكوّن في المدارس والمعاهد والجامعات، التي تعدّ المنتجين في مجال الاقتصاد والخدمات والمهن والإدارة، بينما الراسمال الاجتماعي رصيد متوارث من قيم وأخلاقيات ودراسة تكتسب وتتناقل داخل الأسرة والمجتمع. ولهذا فإن الراسمال الأول لا يصبح قيمة منتجة ما لم يسنده راسمال اجتماعي يهيئ للناس أن يعملوا معاً من أجل أهداف مشتركة كجماعات وتنظيمات. يدور الحديث كله داخل ثقافة غربية المراجع والمعايير، تدفع بما هو خارج الغرب إلى احتمال ثنائي البعد: أولهما «الغريبة»، أي أخذ النموذج الغربي كما هو، الأمر الذي يتضمن عدم الاعتراف بالثقافات غير الغربية، أو الخروج النهائي من الحداثة، طالما أن الأخيرة غربية المعايير والأصول. يلغى هذا التصور أية إمكانية فعلية لما يدعى «حوار الحضارات»، بعد أن اختزل الحضارات إلى نموذج غربي متفوق على غيره. ولهذا لن تكون القرية العالمية، أو القرية الكوكبية، إلا قرية قوامها السيطرة والإخضاع، إذ من لا يعرف يخضع إلى من يعرف، وهو قانون عبودي قديم. إضافة إلى ذلك فإن عدم الاعتراف بثقافة الآخر سبب في الصعود المدوّي له الهيويات الثقافية الفقيرة، التي تدافع

أخذت الثقافة، في تصوّرها التنويري، معنى محدداً بشيئ، غالباً، إلى عالم القيم والتهديب، حيث الثقافة ارتقاء بالإنسان وصقل له. ارتبط هذا التصور بالمقولة التنويرية الأساسية، أي «الإنسان»، الذي عُيّن مركزاً لذاته ولغيره، ذلك أن عقله للبدع، أو عقله العقلاني، قادر على هندسة المجتمع بشكل جديد وترويض الطبيعة ونقل الحياة الإنسانية من المعلوم إلى المجهول. وهذا التصور، الذي ينتمي إلى ديكارت، استمر بأشكال مختلفة إلى منتصف القرن العشرين، أو إلى الربع الثالث منه، إلى أن ظهرت الثورة التكنولوجية في مجال الاتصال، التي أعادت تعريف الثقافة بشكل جديد.

يطرح علي أواميل، في كتابه الجديد، سؤالاً جوهرياً قوامه وضع الثقافة العربية اليوم في علاقتها بثقافة العولمة من ناحية، وفي علاقتها بالشروط الموضوعية التي أنتجتها، من ناحية ثانية. وإذا كانت الأسباب التي تقضي بطرح السؤال واضحة لا لبس فيها، فإن مستقبل هذه الثقافة لا يبدو واضحاً، بسبب الثورة للمعلوماتية، التي أخطأها العرب، لأنهم أخطأوا جملة الثورات العلمية والتقنية التي أضحت إليها. فقد اختزلت الثورة التقنية في مجال الاتصال الزمان والمكان، وأنتجت اقتصاداً جديداً يعتمد على اقتصاد المعلومات قبل أن يعتمد على المواد الخام والمصانع. ولحل سيطرة الاقتصاد على غيره هو ما جعل الثقافة بضاعة معولة الإنتاج والاستهلاك، تتحكم بمقدراتها شركات عالمية تنتمي في الغالب إلى الشمال، تفرض على العالم كله نمطاً محدداً من البضاعة الثقافية. ومع أن هذه الثقافة تتقدم كثقافة عالمية، فإن عالميتها صورة عن «السلطة التاريخية» التي أنتجتها، أي أنها ثقافة غربية تود أن تفرض ذاتها كنموذج ثقافي وحيد على العالم كله. وعن هذه السلطة، وهي ليست جديدة

عن ذاتها سلباً منسحبة من «سوق الثقافة» إلى «دفعه الحوصصات» الذي يعيد، عملياً، تهميشها بشكل جديد. وعلى هذا فإن ثقافة العولة، أو ثقافة السوق، لا تقوم بتوحيد العالم بل تركزس تجزئته إلى دول الشمال التي تمتلك المعرفة، ودول الجنوب التي تمتلك «الهويات الفقيرة». يضع هذا الواقع له حوار الثقافات «شروطاً جديدة، معاييرها الفاعلية والانتشار بعيداً عن بلاغة الأصالة والقدم والمجد التقليد. ولذلك، فإن الثقافة العربية لن تستطيع أن تجاور غيرها إلا حين تبرهن عن جدولها بالنسبة إلى الآخر، وحين تكون قادرة على التفاعل مع غيرها، تعلم وتتعلم في آن. وهذا كله لا يمكن تحفقه إلا إذا استندت إلى قوة اقتصادية وسياسية تعطي للثقافة قوتها وقيمها التبادلية في سوق الثقافات المتقدمة. والسؤال كله بالغ التعقيد، لأن ثقافة عربية قادرة على منافسة غيرها، بحاجة إلى قوى اجتماعية واسعة حدائية أدى تهميشها المتزايد في العقدين الأخيرين إلى انبعاث ثقافة دينية، ترى في الحداثة اعتداء على مقدساتها وتهديداً لهويتها، وتكثّر جميع الجسور الممكنة بين الثقافة العربية وغيرها.

إن سؤال الثقافة، كما يطرحه علي أواميل، بعيد البعد كله عن ذلك «التجريد الثقافي» للولع بالأسماء الأجنبية والمصطلحات الكبيرة. فعلى خلاف الليبراليين الجدد من المثقفين العرب، الذين لا يلتفتون إلى سياق العولة الجديده ولا يتوقفون أمام سؤال الدولة، فإن علي أواميل ينطلق من تأمل هادئ عارف لقضايا الثقافة العربية وثقافة الآخر معاً. فمن العبث كل العبث أن يتم البحث عن مازق الثقافة العربية اليوم بمزمل عن قضية «دولة الاستقلال»، في بداياتها الأولى وتطورها الكوارثي اللاحق. فقد طرح نشطاء الحركات الوطنية، في زمن الاستعمار، شعار الديمقراطية لانزعاج الحق في ممارسة ما يؤدي إلى استقلال بلادهم. لكن هذا الشعار تراجع، بعد الاستقلال، لصالح أهداف أخرى أخذت موقع الأولوية مثل: التنمية والتخلص من التبعية ومواجهة الاستعمار الجديد والإمبريالية، فإذا كانت معركة الاستقلال قد

تحققت بفضل الوحدة الوطنية، فإن هذه الوحدة هي ضامن الانتصار في المعركة ضد التخلف. نتج عن ذلك دولة عالية المركزية، سلطوية كاملة السلطوية اكتسحت المجال العام واحتلت الحياة الاجتماعية: فعلى المستوى الاقتصادي جاء القطاع العام ليسيّر على الاقتصاد كله، وعلى المستوى السياسي طرد الحزب السلطوي غيره، واحتكرت الدولة الجهاز الإعلامي والتربوي... ولم تكن «التعددية السياسية»، حين وجودها، إلا شكلانية فقيرة، تشلها المراقبة السلطوية. ولهذا فشلت «دولة الاستقلال» في تحقيق الحداثة الاجتماعية وهي ترفع شعار التنمية، وأجهزت على الديمقراطية وهي ترفع شعار الوحدة الوطنية. نقضت الدولة السلطوية العربية الحداثة بالتنمية والديمقراطية بالوحدة الوطنية، منتهية إلى إخفاق كامل في المجالات جميعاً، مستبقية التخلف والاستبداد لا غير. وعن هذا الإخفاق الشديد، الذي تفل الحريات الاجتماعية باسم تنمية لم تتحقق، صدر اليوم موقفان: يرى الأول منهما أن الأطروحة الفائلة بالولوية التنمية الاقتصادية على الديمقراطية أطروحة فاسدة، ذلك أن التنمية هي بالناس ومن أجل الناس، فلا يجوز أن يستعمل الناس وسائل من أجل غايات أخرى، مهما كان نوعها، لأن الإنسان غاية لا وسيلة. ويرى الثاني منهما أن فشل الدولة هو إعلان عن فشل الحداثة بما فيها الحداثة السياسية التي أساسها الديمقراطية. والموقف الأخير هو موقف ما دعي بالإسلام السياسي الذي تمثله «الأصولية». فما دامت التنمية، نظرياً، هي الطريق إلى الحداثة، وما دامت السلطة فشلت في الأمرين معاً، فإن في هذين الأمرين ما يتعارض مع الإسلام ومبادئه. وبسبب ذلك أعرض الإسلام السياسي إرضاءً كاملاً عن قضية التنمية وبدائلها، وانصرف إلى الأصول التي لها «زمن» خاص بها. فالتفكير بالحداثة وللتنمية تفكير بالزمان والتاريخ، لا يتألف مع «الأصول»، التي هي خارج الزمان والتاريخ. أكثر من ذلك أن القول بالحداثة، أو بالتحديث، اعتراف بمنطق التغيير والتعامل مع حاضر ضال إلى المستقبل. وهاتان المقولتان، أي التغيير والمستقبل، مرفوضتان

الثقافة العالمية، على اعتبار أن معنى الثقافة اليوم يتحدد بآثارها الفاعلة في السوق الثقافية العالمية. وإذا كانت دولة الاستقلال قد خلطت، في فترة معينة من تطورها، بين الثقافة ومحو الأمية، فإن ديمومة تكلسها الطويل أفضى إلى انهيار التعليم وتداعي المؤسسات التربوية والتعليمية. فبعد عقود من التعليم، الذي اختفر إلى سياسة حدائية، انتهى هذا التعليم إلى تخريج أعداد هائلة من العاطلين عن العمل، إن لم يصبح هؤلاء المتعلمون احتياطياً جديداً للفتات الهامشية الاجتماعية، التي أقصيت كلياً عن مجالات القرار والإنتاج والمشاركة السياسية. إضافة إلى ذلك فإن التعليم في العالم العربي يدور حول نفسه مكرراً إنتاج معارف محلية لا تساهم مستويات المعرفة المتقدمة في عالم اليوم، ولا تمتلك فضول التعرّف والتساؤل.

ثلاثة أسباب دلفت، ولا تزال، بتهميش الثقافة العربية في علاقتها بالثقافة العالمية: سلطة مركزية مستبدة تحتكر نخبتها السلطة والثروة وتطرد المجتمع خارجاً، أصولية إسلامية شديدة النفوذ توحد بين الغرب وتاريخ الحداثة وترمي بالطرفين إلى ديار الكفر، سياسة دولية تستبد بالشعوب العربية والإسلامية رافعة أدوات القهر والاحتلال والإذلال. كل هذا يعزق تقدم الثقافة العربية، كما تحدّثها، في انتظار «توليف» وأسمال ديمقراطي» يتراكم بتجربة ديمقراطية مستدامة، ذلك أن الديمقراطية شرط تقدم الثقافة، وأن «الثورة الحقيقية هي الثورة الديمقراطية»، شرطية أن تتحقق بأدوات ديمقراطية، لأن محاربة الاستبداد بوسائل غير ديمقراطية تؤدي غالباً إلى إحلال استبداد محل استبداد آخر. يقول أومليل: «ولا بد من مواجهة النظم الاستبدادية بالتضال الديمقراطي رغم اللوائق الكثيرة. وهو تضال صعب وطويل المدى ولكنه الطريق الأصوب لإحداث التغيير الحقيقي، أي التغيير الديمقراطي».

سؤال الثقافة لحلي أومليل كتاب مقتصد للغة، واضح المفاهيم، ملتزم بالديمقراطية والتنوير والثقافة التنويرية، يرى المحاضر واضحاً ويرى إلى مستقبل لا تخمّن رؤيته، لأن الحاضر العربي مزيج مركب من أوبئة كثيرة.

في التفكير الأصولي، الذي يحيل على نص ثابت لا مجال للاختلاف في فهمه، بقدر ما يحيل على «زمن أصلي» يستنكر ما يجيء به الأزمنة اللاحقة. وواقع الأمر أن الإسلام الأصولي يرفض الحداثة لأنها تخرب بمعنى مزدوج: فهي، أولاً، تخرب للإسلام والمسلمين، إذ تجعل الإسلام غربياً عن أهله والمسلمون غرباء عن دينهم. وهي، ثانياً، تستعيب عن المثال الإسلامي الأصل بنموذج غربي قد يصلح للغربيين لا لغربهم. وبهذا المعنى تبدو الحداثة كيداً للإسلام وتأمراً عليه، وهو ما يصادر إمكانية التعلم من الغرب أو الحوار معه، طالما أن الغرب «دين مختلف» يتأمر على الإسلام ويحرض عليه.

تساوي الديمقراطية، في هذه الحدود، الشرك بالله في حكمه وشرعه، وهو ما يذهب إليه رواد التشدد الأصولي، أمثال المودودي وسيد قطب وغيرهما، الذين يرون في البرلمان «كفرًا» لأنه يقول بسيادة الشعب والأمة، في حين أن السيادة هي لله وحده، الذي قد شرع شريعته نهائياً وإلى الأبد. هكذا يرد الفكر الأصولي على إخفاق الحداثة العربية بشعار يأتي من فضاء مغاير آخر، لا يقول بالحداثة والتنمية والديمقراطية والإصلاح بل بالدعوة إلى الجهاد الشامل، كي يسود الإسلام ويهزم غيره، سيات إن تم ذلك بالدعوة أو عن طريق العنف. تتعين الهوية الثقافية الإسلامية، في التصور الأصولي، سلباً: فهي لا تعترف بالغرب» ولا تريد أن يعترف الأخير بها، وهي المتحررة كلياً من القيم والتصورات والأفكار الغربية، كما لو كانت ترد على السوق العالمية للثقافة، وهي مرجع السلطة الثقافية، بالانسحاب الكلي من التاريخ. والغريب في هذا أن هذا الموقف المتطرف يتلاقى مع دعوات غربية متشددة (هانتنغتون وصراع الحضارات)، مع فرق أساسية بين الطرفين، هو أن الطرف الغربي يشق تصوره من تفوق تقني واقتصادي وعسكري كاسح، بينما يمتصم التطرف الإسلامي بقوة النصوص والفصالة بين المؤمنين وغيرهم.

تتكامل الدولة العربية المتكلسة والأصولية الإسلامية، كي يشكلتا معاً جذراً سميكاً يفصل الثقافة العربية عن

يا قمر مشفرة

فواز طرابلسي، رياض الرئيس للكتاب والنشر، بيروت، 2004.

في الآرامية، تعني غزرت أو كانت سريعة التدفق أو الانحدار. ومنها شاغور، و«مشفرة» المكان الغزير بالمياه المتدفقة. ولعل وفرتها بالمياه هي في أساس الرواية الشعبية المحلية عن أصل البلدة، التي تقول إن فاطمة الزهراء مرت في البلدة وطلبت ماء، فروى الأهالي ظمأها، وباركت البلدة وأهلها وأعطتها اسمها. تشير الرواية إلى حضور شيوعي قوي إلى جانب عائلات مسيحية مختلفة المذاهب انتصفت، تاريخياً، بالانتقال من طائفة إلى أخرى، وأحياناً من دين إلى آخر، وذلك بسبب خصومات سياسية أو نزاعات حول ملكية الأرض والميراث. وقد يصل التحول من مذهب إلى آخر حداً «تلقى فيه شقيقتي في البيت الواحد ينتمي واحدهما إلى المذهب الكاثوليكي والثاني إلى المذهب البروتستانتي»، كما يرجح أن بعض العائلات المسيحية شيعية الأصل. وبداهة فإن هذا الانتقال لا يُفسّر بالرونة الدينية أو بالحوار المؤمن الذي يتبع فيه طرف طرفاً آخر، بل بأسباب مادية صرفة، كما يشير المؤلف، مثل الحصول على حق التعليم أو التماس الوظائف أو رفض الملاك جائر يدفع المظلوم إلى «الارتداد». ومهما تكن نسبة الشيعة إلى غيرهم فقد استطاع المسيحيون تحقيق هيمنة على البلدة عن طريق حيازتهم ومراكمتهم رأس المال التجاري والمرابي ومن امتيازاتهم التعليمية، فانتزعوا ملكية عدد كبير من الفلاحين وقاموا بمركزة الإنتاج الزراعي، الذي توجه نحو الإنتاج السلعي. أسهم في إنجاز هذه الهيمنة تطور «التعليم الإرسالي»، مثل افتتاح أول مدرسة إنجيلية عام 1885 وافتتاح مدارس كاثوليكية

فواز طرابلسي من ذلك النوع من المثقفين الذي يصر على التصنيف. فهو المترجم وكاتب السيرة والاقتصادي والمحلل السياسي والقريب من الدراسات الفنية قرأ شديداً... كل ذلك يضعه على أبواب «شعرية المعرفة»، التي تعطف مستقبل الإنسان على اختصاص معرفي لا وجود له. كان المعرفة الحقة هي الحرية، التي تجاور ألواناً مختلفة من المعرفة ولا تنتهي إلى جواب.

في كتابه الجديد: «يا قمر مشفرة» - المحسوبة - الاقتصاد - التوازن الطائفي، يعين طرابلسي بلدة «مشفرة» مجازاً للواقع اللبناني، ويميد اختصار المجاز إلى أقدار عائلة من البلدة، عنوانها إلياس طرابلسي الممتدة حياته إلى ابنه سليمان وأسرته. أما المادة الدراسية التي بنى منها المؤلف مجازة فكالمة في «أرشيف عائلي» لا تنقصه الغرابة، يتضمن الوثائق والملاحظات والرسائل وبطاقات المعايدة وقصاصات ورقية تكمل صورة الوجيه الريفي صاحب الأملاك الواسعة. وربما تكون العلاقة بين أقدار العائلة المختلفة، التي توظف في الذاكرة «رواية الأجيال»، ومكانتها الاجتماعية - الاقتصادية، هي التي حرّضت المؤلف على «عنوان ذاتي»، يتصدّره القمر الذي تحفّتي به فيروز وعنوان بارز آخر عن العائلة المتنفذة، التي تشقّ الوجاهة الاجتماعية من الملكية العقارية والانتماء الطائفي.

يبدأ المؤلف كتابه بفصل أول عن «البلدة والزراع»، يحدّد الهوية الجغرافية لبلدة شكلت نقطة تقاطع بين البقاع وجبل لبنان والجنوب، دون أن ينسى التوقف أمام معناها اللغوي. فه شغرت الماء، في العربية كما

وارثوذكسية عام 1910.

بعد تحديد الهوية الجغرافية - السكانية للبلدة، يكرس طرابلسي الفصل الثاني، ويقع في خمس وعشرين صفحة، لتاريخ مشفرة، باذلاً جهداً توثيقياً يليق بالبحث العلمي الذي حكم موضوعه كله. ولهذا يذهب إلى التاريخ البعيد الواصل إلى زمن الآراميين والكنعانيين، ماراً بالفتح الإسلامي، وصولاً إلى الأمراء الشهابيين (1797 - 184)، وحوادث الستين الطائفية في القرن التاسع عشر، منتهياً إلى القرن العشرين. يتوقف المؤلف، لأسباب خاصة بموضوعه، أمام حقبة تاريخية حديثة محددة هي: «المصرفية» (1861 - 1920)، التي جاءت معها بتحويلات اجتماعية صادرة عن الإلغاء الرسمي للنظام المقاطعي، الذي رافقه تحرير الأرض وتسليمها انطلاقاً من قانون العام 1858، الذي أطلق حركة بيع وشراء الأراضي، نقلت مساحات شاسعة إلى أيدي التجار والمرابين وسמסاسة التحرير وأغنياء المزارعين. تكوّنت، في هذا السياق، للملكيات الزراعية الكبيرة اعتماداً على توظيف رأس المال التجاري والرهوي في الأرض.

في هذه الحدود، ولانطلاقاً من زمن للمصرفية، يدرس كتاب «يا قمر مشفرة»، معتمداً على أرشيف عائلي دقيق، قصة آل الطرابلسي، أو قصة فرعها الأسامي، التي هي قصة تكون ملكية أرض كبيرة نسبياً في البلدة والجوار، ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر. توقف المؤلف أمام: أشكال الاستحواذ على الإنتاج الزراعي، الذي كان يتم باستعمال القوة السياسية - العسكرية في «النظام المقاطعي»، وأصبح بعد عام 1861 يرتكز على القوة الاقتصادية للمالية لطبقة اجتماعية جديدة، كانت عائلة طرابلسي صورة عنها. جمعت العائلة بين الملكية العقارية الواسعة والربا والنشاط التجاري وسمسرة التحرير، متحولة إلى سلطة اجتماعية لعقود متعددة، بدأ تراجعها عام 1910 وزاد في عام 1929. ومع وصول ثلاثينيات

القرن العشرين أخذت «الملكية الطرابلسية» بالتحلل، الذي استمر بتسارع أكبر خلال حروب 1985 - 1990.

بعد تحديد أصول وتحويلات الملكية العقارية - التجارية، قام فواز طرابلسي بترجمتها اجتماعياً بواسطة جملة مقولات تشرح العقلية الريفيّة. المقولة الأولى هي: شبكة المحسوبية ومركزها الوجه الذي يدير علاقات العائلة وتماثلاتها، سواء كان ذلك مع الوجهاء والكلاء في المزارع المجاورة، أو مع أهل السياسة وموظفي سلطات الانتداب والدولة اللبنانية. تتلو الوجهية مقولة مشتقة منه هي: الحزبية العائلية التي تتشكل من جملة العائلات الموالية لعائلة طرابلسي، يختلط فيها الشيعي بالمسيحي أحياناً. وهذه الحزبية غالباً طويلة العمر تتضمن المصالح للتبادل وتراثمية شديدة التعقيد. يأتي بعد ذلك «اللفيف العائلي وخصومه»، والذي يربط بين مآل العائلات وتحويلات ملكياتها العقارية، لأن صعود زعامة عائلية لا ينفصل عن تراجع زعامة غيرها. وفي الحالات جميعاً تشكل للملكية العقارية قاعدة الزعامة التقليدية، التي تحتفظ بقوتها حتى في حال ظهور زعامات هجينة، تعرض غياب ملكيتها بسلطة مالية فاعلة. لن تكون المعايير السياسية في بلدة تؤسس الزعامة الاجتماعية على الملكية العقارية إلا معايير هجينة، إذ الواجهة هي السياسة وإذ الأخيرة إعادة إنتاج لوجاهة متوارثة، انكأ على شبكة من العلاقات الضيقة تتضمن: الجوار، المهنة، الموقع الاجتماعي والمصاهرة. تلعب الواجهة دور وسيط ملتبس، يشد الجمهور إلى الوجهية ويعين الأخير مدافعاً عن مصالح جمهوره، يؤمن لهم فرص العمل والخدمات العامة. وواقع الأمر أن هذه الخدمات، التي يسيطر بها الوجهية على جمهوره، وهي من حقوق المواطن البسيطة، لا تختصر إلى مقولات الإحسان والعطف والمقايسة. بهذا المعنى فإن نظام المحسوبية، الذي يرتنن فيه الجمهور إلى الوجهية، تكرر لمبدأ

« الشراكة » الزراعية التقليدية القائم على نظام المربعة، الذي يوهم بوجود علاقة متساوية ومتكافئة بين طرفين غير متساويين على الإطلاق. بل أن هذا الالتباس، الذي يفصح عن المواطنة ويلغيها، هو في أساس تبجيل الوجه، الذي يبدو دائماً خادماً للجميع. والوثائق الخاصة بعلاقة سليمان طرابلسي بجمهوره، تكشف عن احترام أبوي يحاith البنية العشيرية البطريركية للعلاقات الاجتماعية، القائمة على تراتبية صارمة، تلغي الكل الاجتماعي أمام فردا الوجه. تدور العلاقة كلها في إطار الأمر والأمتثال، الذي يحور الإرادات العامة بالإرادة الفردية الوجهية. ولهذا يقول الوجه « عندي ثلاثين نائب منتخب وخمسة عشر نائب معين كلهم على رجلي ». يعطي القول الذي يجعل من النواب شيئاً من « عنديات الوجه » فكرة عن النمط اللامثلي لعلاقة الجمهور بهـنابه. وعن علاقات الجميع مع مرجعهم الأعلى. برهن فواز طرابلسي عملياً عن التصالح المستحيل بين السياسة، في معناها الحديث، والمجتمع الأبوي القائم على الوجاهة الاجتماعية، ذلك أن الأب ينوب عن ابنائه موهماً أن في حكمته الأثيلة، أي مصالحه، ما يفتني عن مواقف واجتهادات غيره. ولأن المحسوبية هي قوام العلاقات الاجتماعية، فإن دور رجل الدين، وهو وجه آخر، لن يختلف عن دور الوجه الملاك، وكذلك حال الوجه المحلي والزعيم المناطقي، وصولاً إلى قانات أقل طولاً. وربما يكون « الكارت » مجازاً لهذه التراتبية التقليدية، التي تدور بين « كارت » من الوجه المحلي إلى الزعيم المناطقي أو المركزي و« كارت » من هذا الأخير إلى الموظف المعني بتسهيل المعاملة. وقد كان هذا « الكارت »، وهي توصية وجهية، من ثوابت المراجعات الإدارية في مصر الملك فاروق، كما جاء في كتاب رؤوف عباس « مشيناه خطي »، حيث نجابة التلميذ الفقير الحقيقية لا يعترف بها، مدرسياً، إلا إذا كانت مشفوعة بـ« الكارت » الضروري.

يكمل طرابلسي صورة الوجه التقليدي بعناصر إضافية من نمط حياته، وذلك في فصل خاص عنوانه: « نمط حياة وجه محلي ». وعناصر النمط المقصود هي التفرغ بما هو تمايز اجتماعي يشمل الملبس والسكن والتعليم والعلاقات وأخيراً وليس آخراً في الالتزام الماسوني لرب العائلة. يقتضي التفرغ، كي يكون متسقاً بالتماهي مع العاصمة بيروت وتحديدأ مع وسطها الكوزموبوليتي البروتستانتي الدائر في فلك الجامعة الأمريكية في بيروت. كان نقراً: « باختصار فإن وجهنا كان كاثوليكياً من حيث المصيبة العشائرية والسياسة المحلية، إلا أنه يمكن بالتأكيد اعتباره بروتستانتياً لجهة الثقافة وماسونياً في الأيدولوجيا ». والسؤال الذي يطرح مباشرة: ما الذي يدفع بوجهه ريفي في بلدة لبنانية هامشية إلى الانسحاب إلى الحركة الماسونية؟ يأتي الجواب، في رأي فواز، من اتجاهين يقول الأول منهما: إن الماسونية كانت طريقة أخرى يرتقي بها الوجه إلى « الغربة »، ويقول الثاني: إن الماسونية تشكل شبكة تعاضد وتعاون ورعاية وخدمات متبادلة بالغة الفاعلية. « بهذا المعنى يجب اعتبار الشبكة الماسونية بالنسبة لسليمان طرابلسي دائرة أخرى من دوائر شبكة المحسوبية التي يستفيد منها كوجه محلي ومالك أرض كبير ».

تشير المقدمات السابقة، التي تميل على مجاز مركب، إلى هوية هجينة مختلطة العناصر، البعد الوحيد الواضح فيها هو: المصلحة، حيث الجمهور يؤمن مصالحه الصغيرة عن طريق الوجه، والوجه يسخر جمهوره لتأمين مصالحه الكبيرة. وقد تسللت هذه الهجنة، بعد ميلاد الأحزاب السياسية الحديثة، إلى الأحزاب العقائدية، وذلك في تفصيل طريف، يساوي بين الحزبية العائلية المحلية والحزب العقائدي، أو بين الطائفة القديمة والحزب الجديد. وواقع الأمر أن وفود الأحزاب (القومى السوري والشيوعي) إلى بلدة مشغرة ترك آثاره عليها بقدر ما ترك واقعها

الجاهزة. وبداهة فإن ما يحكم هذا البحث الإبداعي غير المألوف هو الهاجس السياسي - الوطني، الذي يرى إلى لبنان مرغوب يقوده الشعب لا الحزبيات العائلية.

نقطة أخيرة تمس ذلك الأرشفة الموزع على المعرفة والطرافة، ذلك أن فيه ما يجعلو تلك المهجنة الطريفة جلاء كاملاً، كأن نقراً في رسالة سليمان طرابلسي - حزيران 1936 - ما يلي: «ومخصوص أرجو الإعراب عن اصدق شواكري مخلوصة لحضرة الأخ المومي إليه مع أرق التحيات الفؤادية لشخصيته اللطيفة الممتازة ومثل ذلك لحضرات الأخوان الكرام بدون تسمية حفظهم لقلوبكم النبيل وللعشيرة خير زخيرة ببركة المهندس الأعظم حافظكم ومؤيدكم...». ما العلاقة بين مفهوم المهندس ومفهوم العشيرة؟ الجواب في مكان مستقر يعرف العشيرة ولا يعرف المهندس. والجواب كله في ذلك التجوال المعرفي الطليق الذي يقوم به فكر حر يدعى فواز طرابلسي.

فصل درّاج

آثاره على الأحزاب أيضاً: فقد تطابقت الحزبية العقائدية الحديثة مع الحزبية المحلية العائلية من ناحية، وخلخت الحزبية العقائدية أشكال التضامن التقليدية للحزبيات العائلية. بيد أن هذا الأثر للتبادل يحتاج إلى ملاحظتين أولهما أن الخلخلة المفترضة كانت جزئية، وثانيهما أنها كانت سطحية في كثير من الأحيان. وبما أن الحرب هي الأداة الكمية التي تكشف عن سلامة مجتمع أو عن أمراضه المتوارثة، فإن «الحرب الأهلية العربية في لبنان»، بلغة مهدي عامل، كانت تلك الأداة غير السعيدة، التي همشت الأحزاب السياسية، التي بدت «مهمجة» ذات مرة، وأعادت الجمهور إلى وجهه القديم، حيث إعادة إنتاج الهويات الطائفية إعادة إنتاج لبنان «كما يجب أن يكون».

في كتابه «يا قمر مشفرة» أعاد فواز طرابلسي تأسيس مفاهيم نظرية متداولة، مثل المحسوبية والوجيه والحزبية العائلية، اعتماداً على أرشفة مشخص. كما لو كان يعتبر بعض المفاهيم ويحدد شرحها وتوسيعها مبتدأً من الواقع المعيش لا من النظريات

تأملات في شقاء العرب سمير قصير، الناشر: دار النهار، بيروت، 2006.

الاستسلام لعقيدة الشقاء والموت، والتطلع إلى مستقبل أفضل يحقق الاستقلال والتنمية والحدادة. وعليه ثاني قراءة النهضة العربية في قيمها الأساسية بدءاً من تحليل العجز العربي، ورفض المقولات الجاهزة من نوع تحميل الآخر الغربي الكولونيالي المسؤولية بشكل مطلق أو القبول بالفرضيات الاستشراقية التي ترى الإسلام في شكله الجامد من دون التطلع إلى إسلام جديد متجدد أكثر في الثقافة العربية الإسلامية، وصولاً إلى الدعوة إلى ثقافة الحياة ورفض ثقافة الموت، ومقاومة الديكتاتورية التي استفحلت في بلداننا العربية بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967، واستعادة دور المجتمع المدني القائم على أسس المواطنة والديموقراطية والقادر على تمثيل الوحدة الوطنية ومواجهة التحديات والأخطار.

ويمثل سمير قصير المثقف النقدي الذي نظر داخل الزمن الكوني وخارجه في آن، فتزاحمت أمام عينيه هموم ومشاكل كثيرة، وهو يعيش غربة في مجتمع مهزوم، فقد حدثته المرجوة، وضاع في غياهب الماضي ورموزه، فحلّ الركوند المرغي محلّ الخلق والتشييد.

كان عليه أن يبدأ تحليل الشقاء العربي من عبارة مريرة، تلخص القاسم المشترك الأعظم بين العرب، إذ «لا خير في أن تكون عربياً في هذه الأيام. فاعتلال النفس، من شعور البعض بالاضطهاد، إلى كره الذات لدى البعض

يبدو أن الغياب للأساوي لمؤلف الكتاب، وهو في ريعان شبابه، وأوج عطائه الفكري، قد أضفى على الكتاب طابع الوصية، حسب تعبير الياس خوري مقدم الكتاب، بينما كان طموح سمير قصير هو أن يؤسس كتابه هذا لنوع من الكتابات النهضة التي ترفض السائد من الأفكار، وتجمع ما بين روحية الكتابة الصحفية ومنهجية الكتابة التأملية النقدية، أملاً منه في محاولة كتابه أخرى، لا تزيف الواقع، ولا تفرق في جلد الذات، إنما ترصد الواقع كما هو، وترتقي به من أجل مستقبل أفضل.

لقد عاش سمير قصير في عصرنا العربي الراهن، المشغول بانتاج الفساد والحروب والهزائم والانكسارات، فلم يجد بداً من التأمل في شقاء العرب برؤية نقدية، ويحس مثقف يعي تماماً دروس التاريخ، ويحدوه طموح التغيير، فراح يبحث عن خيط التواصل في الفكر التنويري الذي صنعه النهضة العربية. لكن ثمة مفارقة ما في العلاقة بين كتابة التاريخ وصناعته، وربما قاده البحث عن تجاوز الشقاء العربي الذي تلسمه وحلّه إلى نهايته التراجيدية.

يرتكز الكتاب على دراسة أبعاد النهضة العربية وفق أسس الاستقلال والحريّة والحدادة، والسعي إلى بناء الفكرة العربية على أسس علمانية ديمقراطية. وبالتالي إعادة الاعتبار لعروبة ثقافية تعددية وديموقراطية وعلمانية لا تلغي الآخر، ومناهضة كافة أشكال الاستبداد، ورفض

الأخر، هو القاسم المشترك الأعم في العالم العربي^٥. ويبدو المشهد مظلماً، أياً تكن الزاوية التي ننظر منها إليه، ويزداد ظلاماً بالمقارنة بمناطق أخرى من العالم، وكأنا "خصوصية" هذا الشقاء تنبع من كونه يضرب فئات لا يطاولها الشقاء في المجتمعات الأخرى، ويتجلى في المفاهيم والمظاهر أكثر من تجلّيه في الأرقام. إلا أن هذا الشقاء لم يكن مائلاً على الدوام. فبمعزل عن العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، مرّ زمن غير بعيد تسنى للعرب فيه التطلع إلى المستقبل بشيء من التفاؤل.

ويوجه سمير قصير توصيفه للشقاء العربي إلى الوعي الذاتي، إذ باتت الذات من الهشاشة بحيث تكفي أقل الأمور لتعكيرها. وهنا تكمن السمة الأكثر وحشية للشقاء العربي. إذ لم تعد الحاجة قائمة إلى معيار خارجي كي يبتلع منه عناءه. والإحساس الهائل بالعجز الذي يتولد عنه الشقاء، يتغذى من الهكاه على أطلال الأمجاد، وقياس الذات بمرجع معياري تاريخي مأخوذ من زمن آخر. لذا يتجسد سبب شقاء العرب في عجزهم عن أن يكونوا بعدما كانوا.

وبات العجز رمزاً للشقاء العربي الذي تعددت صوره وتجسّداته في أولئك الذين يشتبهون بصعود بعض الحمية القومية جراء الاحتلال الأمريكي للعراق، ويذكرون استحقاق الرهان على ميزان القوى المحلي أو الإقليمي. وكذلك في أولئك الذين يؤيدون الحرب عبر موقعهم المتواطئ أو الانتظاري تجاه الحسابات والمخططات الأميركية، وتسليمهم بأن التغيير لن يتحقق إلا بمساعدة خارجية.

ولم يكن العرب بحاجة إلى انتظار الاحتلال الأمريكي للعراق كي يكالهم العجز. فعند كل فصل من فصول قضية فلسطين، كان العجز مائلاً وقادراً على الإرباك. وقد صنع التفوق الإسرائيلي، للمكوّن الأساسي لنظرية العرب إلى أنفسهم والعالم، وتجسد نموذجاً في حصار بيروت

صيف 1982. وتطاول تجليات العجز المقاومة أيضاً. فلئن كانت الحركات الفلسطينية مسؤولة، في الستينات، عن منحى "حرب العصابات الشاملة"، فإن صناع الرأي في الدول العربية هم الذين فرضوا منحى "الانتفاضة الشاملة" منذ التمرد الكبير من العام 1987 حتى العام 1989، إلى درجة أن الأمر انتهى إلى اعتبار الشعب الفلسطيني مكزناً بأكمله من ثوريين محترفين. وعليه لم يكن من شأن مقاومة اللبنانيين أو الفلسطينيين إلا إبراز حال العجز العامة، وهذا ما تؤكده يوماً بعد آخر الانتفاضة الثانية التي انطلقت شرارتها في أيلول 2000. خصوصاً وأن منحى الانتفاضة الشاملة يعني أن إجراء أي جردة حساب يستدعي الاتهام الفوري بالهيانة، ولا سيما بعد أن ثمت عملية تحويل الانتفاضة إلى وثن، ثم المبالغة في تعميم النموذج اللبناني الذي يحول دون البحث في الوسائل، ويقود إلى تفضيل الباهر على الناجح، كالميليات الانتحارية. ولم تستطع أسلحة النضال الفلسطيني، رغم نجاحها النسبي في تحريك مشاعر العزّة المفقودة في أوساط الرأي العام، تهدد هذا الشعور بالعجز. بل على العكس من ذلك، كان من نتائج الخلط القائم بين فلسطين والعراق أنه أغرق الصورة التي كوّنها العرب عن أنفسهم، والصورة التي كوّنها العالم عنهم، في بحر هائل من الدم. وهناك أيضاً يأتي التوهم أن بإمكان الإسلام السياسي أن يوفر فرصة للخروج من الشقاء العربي، بينما يعتبره سمير قصير سبباً من الأسباب المؤسسة للشقاء العربي.

أما الكلام على الحداثة العربية في عالم اليوم، فقد يعتبر بالمعنى الفكري نوعاً من التجديف. لكن سمير قصير يرجح بأنه قد يكون في إنكار حقيقة هذه التجربة. حتى وإن تطلّب الأمر، في أغلب الأحيان، تفحصها على ضوء الزمن الذي قامت فيه. واستخفاف بالتاريخ الفعلي وبوقائع وطرق النظر فيه. ويسلم بالترديد الأكثر حصريّة الذي لا

يفهم الحداثة إلا عبر النموذج الغربي الذي قدمته الثورة البورجوازية. فإذا لم يصدر أي اعتراض مبطل ينقض الواقع التاريخي وحقيقة الحداثة العربية باعتبارها حالة تكيف مع ازدهار العالم الغربي، فإن الترويج للتمايز يصبح عندها مجرد حجة وإهمية. ولا شيء، وينفي مشروعية هذه المحاولة إذ أن عملية التحديث في العالم العربي كانت فعلاً عملية تغريب. والدليل على ذلك إهمال دراسة القرن التاسع عشر العربي، كما فعل مثلاً برنارد لويس.

غير أن الإصلاحات السياسية التي قام بها محمد علي، والتي اقتبسها عنه وتوسع فيها القادة العثمانيون، وكذلك خير الدين في تونس، ومن ثم التنبئي التدريجي، والسريع، لمنجزات الحضارة التقنية تدريجياً. ويضاف إلى ذلك الفكرة الوطنية، كما تم التسليم بها من بعد روسو وجسدتها نموذجاً الثورة الفرنسية، انتج القوميتين اليونانية والصربية، ثم القوميات التركية والأرمينية والعربية.

وقبل أن تبلغ فكرة الوطنية هذا الحد، أعطى رفاة الطهطاوي كلمة «وطن» معنى حديثاً انكشف له في أوروبا، حين عاد الطهطاوي من باريس، وفي جمعيته للكتاب المؤسس للنهضة، كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، وهو ليس نظيراً لكتاب «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو وحسب، بل فعل إيمان تحديتي لا لبس فيه من جانب إصلاحي تربى تربية دينية. فالطهطاوي، وبعبارة خلفاءه من المتأخرين، لا يرى أي تعارض بين الحداثة والسنّة التي يعتنقها. وبعد ثلاثين عاماً قام بطرس البستاني، ليستعيد طرح الطهطاوي ولجهر عن نزعة وطنية عربية سورية لم تصل إلى حد نبذ المواطنة العثمانية.

إذاً، كانت النهضة، إلى جانب كونها نهضة ثقافية، بقطة قومية تشبه النزعة الوطنية الإيطالية. ومن هنا تأتي القراءة «الوطنية» لتاريخ الإسلام. فالتقسيم الثلاثي إلى العصر الذهبي فالانحطاط ثم النهضة، يبقى خاصاً بالعرب

وحدهم. إلا أن الغالبية القومية لها آثار تشبه الصورة المركبة لهذه الثورة الثقافية وتغجب بالنتيجة أشكال الحداثة الأخرى التي تحملها. ولئن صح القول بأن الوطنية والقومية، وهما للفكرتان الجديتان تماماً في تلك الحقبة، تؤكدان على اندراج المراكز الرئيسة في العالم العربي في جو من الحداثة السياسية منذ القرن التاسع عشر، فالصحيح أيضاً أن حداثة عصر النهضة لا تحدّ بهذا الجوفحسب. ذلك أن النهضة العربية، سواء بمضمونها أم بأشكال التعبير عنها، وليدة الفكر التقدمي وعصر الأنوار الأوروبيين. والغالب عليها أنها تندرج في إطار الخط الذي رسمه منظرو الثورة الفرنسية ولا يمكن اختصارها كلياً بالنزعة الوطنية. وهذا ما يجعلنا نذكر أن الغالبية القومية تمكنت من تهميش القيم الكونية والحرية وعدم المساس بحقوق الإنسان، التي تحدث عنها العديد من الكتاب، محتفظين من «الأمة العظمى» بفكرة القومية فقط. وهذا ما يفسر أيضاً حصر مفهوم الحرية بالحرية الوطنية، وإعمال الحريات الفردية. والأسوأ من ذلك القول بأن الديمقراطية، لأنها لم تستطع الصمود في مرحلة أولى، فإنها لا تلائم نفسية العرب وتقاليدهم.

غير إن التشويه الأخير للعائد إلى النظرة التحريفية نفسها يتجسّد في ربط محصلة عصر «النهضة» بنتائج النزعة القومية. لذلك يُقال إن عصر النهضة قد فشل لأن يقظة الأمة العربية لم يكن لها مستقبل. والأسوأ منه القول بأنها لا تستحق الذكر لأنها لم تحقق أهدافها السياسية. وأنها يجب ألا تشكل إرثاً لا بلذاتها ولا بما تطرّفت إليه، من مسائل التقدّم أو الفرد أو عصنة الإسلام.

لكن ما يثير حفيظة سمير قصير هو هذه الغالبية القومية وحدودها، ومع ذلك فإنّه بالرغم من مآزق الحداثة العربية فإن كلمة «نهضوي» لا تزال تحتفظ حتى يومنا بقيمة إيجابية قريبة من قيمة مفهوم «الإنساني» في أوروبا. وهذا ما ينطبق كذلك على كلمة «تنويري». أي بمعنى

وبرز تجدد اللغة العربية عبر استعمالها أنواعاً أدبية غير مطروقة في الأدب العربي، وخاض النثر العربي، سواء بالترجمة أم بالآثار الإبداعية، وتجربة المسرح والمسيرة الذاتية، والرواية على وجه الخصوص. ولم ينحصر التجديد بالمبدعين والمترجمين، بل أن ما يجعل من هذه الظاهرة التاريخية ثورة ثقافية كونها ترافقت مع طفرة في حركة المجتمع. وتسارعت هذه الحركة بفعل تكاثر فرص التحصيل العلمي، وتيسرت بفعل نشوء حيز تشاركي واسع وقيام صحافة بالغة التنوع. فمند ما قبل افتتاح المؤسسات التعليمية العليا أتى التجديد في أتماط التفكير والجهد المبذول في تحقيق المعرفة من خلال جمعيات علمية فتحت الأبواب على المناظرات الأكثر تنوعاً، حول الاكتشافات العلمية وحسنات التجارة ومكافحة ظواهر التطوير، وحول تعليم البنات وفهم التاريخ والعقلانية، وامتدت إلى كل ما من شأنه أن يوفق المجتمع ويسد الثغرات الناتجة عن تخلفه. وعلى هذا أيضاً قامت سياسة غالبية الصحف التي رفعت الصوت معلنة اعتناقها ايدولوجية التقدم معمنة استخدام المفردات الجديدة واعتماد الأساليب المبسطة في النثر العربي.

أخيراً، يمكن القول إن سمير قصير امتلك طاقة فكرية متميزة، تمتخطى السياسة إلى مقام الفكر والتشديد المؤسس على الخلخلة والمساءلة والحفر، وهي تقاليد نادرة في بلداننا، لم تنتجها السياسة ذات اللون الواحد والحزب الواحد والفكر الواحد، لذلك كان همه ينصب على الإجابة عن أكثر من سؤال، ليفسر كيفية الوصول إلى حالة الغثاثة العربية، ومن مختلف جوانبها الفكرية والإيديولوجية، والتي حملت العرب على الاعتقاد بأن لا مستقبل لهم سوى ذلك الذي كتبه عليهم عهد ذهبي مضى، وبالتالي عليهم الاختيار ما بين الاستبداد أو الشقاء والموت، وهو ما يرفضه بكل قوة.

آخر أن النهضة تبقى كناية عن موقف، وشبيهة في هذا السياق بالتمودج الذي أرادوا مطالبتهما عليه، أي بالنهضة الأوروبية، وفي الوقت ذاته بمصر الأنوار الذي اغتذت منه بالتأكيد. وهذا بحد ذاته يجب أن يشكل حافزاً لإعادة تقسيمها على أساس ما كتبت عليه في حينه، وليس على أساس ما يرتقب منها أن تكون.

من جهة أخرى، مع النهضة أعادت الثقافة العربية بناءها الذاتي انطلاقاً من اكتشاف «الأخر»، أي الآخر الأوروبي. ولم يكن الأمر سهلاً على الدوام، إذ جرى التبادل في اتجاه واحد، وقام في ظل الوضع الناشئ عن المواجهة بين الغرب والشرق. وهذا ما يفسر نشوء الكثير من حالات الكبت التي وصمت التاريخ العربي المعاصر بالتوتر وأغرقت في حالة من القلق المتعذر إخماده. إلا أنه في ظل هذه المواجهة تمت الصياغة العربية المفهوم الحديث. فالعالم العربي، الموصوف اليوم بأنه متفلق بطبيعته، كان قد انفتح على محاوره كل الأفكار الآتية من أوروبا. وذلك بفارق زمني بسيط، إذ لم يفرق بين ظهور أولى الأطروحات للدفاع عن حقوق المرأة في أوروبا وبين مرافعات البستاني والشدياق في سبيل ترقي المرأة سوى قرابة خمسين عاماً، مع ما عند الثاني من طرح لا يقل ثورية حتى بالمقارنة بأوروبا القرن التاسع عشر، حين طالب للمرأة بحق للتعلم كما أنه لم يمتد وقت طويل بين فرض الاشتراكية باعتبارها قوة سياسية في أوروبا وبين اشتقاق الشدياق ذاته مفردة جديدة لترجمتها بالاشتراكية.

وبدت عملية التحول في الثقافة العربية ظاهرة للعيان، عندما غاصت كلياً في الجهد الهائل المبذول من أجل التكيف والتعريب، أي بالآخرى «التحديث»، بما في ذلك البعد الديني. ولا تزال اللغة العربية تحمل حتى اليوم آثار ذلك الحدث من خلال التبسيط والنحت والنقل، وبنوع خاص عن اللغة الفرنسية.

كتاب المعرفة لحي الدين بن عربي
تحقيق وتقديم: محمد أمين أبو جهر
دار التكوين، دمشق، 2005

لكن ما الذي يمكن فعله في عالم اليوم إزاء مقولات الصراع والصدام الحضاري والعلاقة الصعبة بين العالمين العربي الإسلامي والأميركي الغربي؟

لقد شق المتصوفة على طول التاريخ العربي – الإسلامي مسارات أساسية للتسامح الانساني الاصيل، وأبدعوا في بناء تفاصيل ومواقف تبرهن على ولعيتهم وابتعادهم عن السجالات النظرية والإغراق في بناء النظريات. فقد استدعى محيي الدين بن عربي، في زمانه الغابر، للتاريخ الديني بمجمله، وتمكن من صياغته في جغرافيا كونية روحانية واحدة، ولم يلجأ إلى التمرکز والفصل والإحالة، ولا إلى افكار الصراع والصدام، ولا إلى التشويه والتحريف، بل حاول ان يعطي كل نبي من انبياء البشرية موقعه الوجودي الذي لا يملأه سواه، بناء على منطلق يجعل من الكمال انساني لبنة اساسية وضرورية في جدار الكمال، ويبقى على امد الدهر حقيقة روحية محورية للمجتهدين وللسالكين والواصلين. وكان تصورهم ينهض على البحث في الحقائق الوجودية الضرورية لبناء عالم روحاني واحد، طريقه المعرفة، ومسماه إدامة التسامح، وبالتالي فإن من اللازم البحث في عالم اليوم عن ماهية المعرفة التي يمكن أن يضيفها ابن عربي الى ما غنكلمه من معارف حول شخصه ودوره الروحاني، وإلى تلمس اللدى الذي يمكن بواسطته

يقدم كتاب "المعرفة" لحي الدين بن عربي مساهمة في التعريف بكتابات هذا المتصوف الكبير، ويمثل استحضاراً لفكر الصوفية، بوصفه فكراً معارضاً للفكر الذي كان سائداً في عصره. لكن استدعاء ابن عربي، في ايماننا هذه، يخفي – بالنسبة إلينا – حنيناً يحاودنا كلما دار الحديث او الاهتمام بأعلام «الروحانية» في الشرق والغرب، نظراً لما قدمه هذا الشيخ الجليل من كتابات ضربت عميقاً في تلخّص أحوال الدين والدنيا. ويُفتح السؤال في هذا المجال: هل مازال ابن عربي قادراً على المساهمة في مخاطبة عالمنا المعاصر؟

إن الإجابة عن هذا السؤال، تعتمد على السياق الذي يُبحث فيه، وعلى معرفة للتغيرات التي عصفت بنا وبالعالم، ومدى القلق الذي يساور الإنسان في عالم اليوم، حيث يدور الصراع بين اصوليتين: أصولية إنجيلية جديدة، يقودها جورج دبليو بوش، وأصولية جهادية إسلامية، يقوها بن لادن.

لقد دعا ابن عربي إلى «دين الحب» الذي يتسع لكل العقائد، ويجمع بين «الدير» و«الكعبة»، و«بيت الاوثان»، و«مرعى الغرلان»، وتقوم دعوته على فهم للدين يعتبر الحب أصل العلاقة بين «الحق» والخالق و«الخلق»، وهو فهم يسمح بالتمييز ما بين مفهوم الدين الإلهي الواحد، وبين اديان المعتقدات الكثيرة،

للإلهام في ظلّ دين الكوننة الجديد، حيث تشكل التجربة الروحية الإطار الجامع للدين والفن في السياق العام، بينما في السياق الإسلامي فإن استعادته من أفق التهميش إلى فضاء اللّين مرة أخرى، لا يقلّ أهمية للتصدي للاتجاهات السلفية والمتطرفة.

يمثل ابن عربي إحدى الشخصيات النادرة التي شكلت معايير عصرها وعقائده، وهو يملك خطاً يمتاز بالخصوصية، لا تجعله يقف خارج التاريخ ولا الجغرافيا، أي خارج الزمان والمكان، شأنه في ذلك شأن كل خطاب إنساني.

ابن عربي: هو أبو بكر محمد بن عربي الطائي (نسبة إلى قبيلة طيء العربية)، ولد في مرسية بالأندلس سنة 560 هـ / 1164 م، وتوفي في دمشق سنة 638 هـ / 1230 م، وكان يعرف بابن سراقه. كان أبوه علي بن محمد من أئمة الفقه والحديث، ومن أعلام الزهد والتقوى والتصوف، وكان جده أحد قضاة الأندلس. نشأ ابن عربي وترعرع في الأندلس، وتعرف على الصوفية، ولتضي تحت لوائها، حين كان التصوف في تلك المرحلة شكلاً من أشكال الوعي الفلسفي العربي الإسلامي في العصر الوسيط. تؤمن الصوفية بالكشف والستر أو بالظاهر والباطن، وهي مسألة متفرعة من نظرية للمعرفة الصوفية. كما أن نظرية التناول الباطني نظرية دينية فلسفية، تلتخص في أن الله تعالى جعل كل معاني الدين في المخلوقات التي تحيط بالإنسان. وللصوفية مصطلحات عديدة، ومعان متعارف عليها بين المتصوفة، وتثير هذه المصطلحات اللبس والغموض لدى كثير من الناس. ويعدّ التناول والظاهر والباطن مفاهيم تعني رفض أيديولوجية النظام الحاكم، إذ عند الصوفية يمكن لاهل الولاية أن يصلوا إلى الله مباشرة دون واسطة، وكل مسلم يمكنه أن يكون من أهل الولاية.

معرفة مقدار مساهمة رؤية شخص في قبول الآخر والاندماج الانساني معه.

والمؤسف أنه في إيماننا هذه بات العنف والقتل والإرهاب من مفردات لغة لا تعرف التسامح، وبات العالم مقسوماً إلى «فسطاطين» حسب تصنيف بن لادن، أو «محورين» حسب تصنيف جورج دبليو بوش. والإرهاب يضرب في كل مكان بالتقابل مع ما تحصدته حرب بوش من أرواح ودمار. ووسط هذه الحرب المستعرة بين الأصوليتين من الطبيعي أن تختفي صورة ابن عربي، وتختفي معها صور الفلاسفة والمتكلمين والادباء، ولا تبقى غير صورة الرجل الإرهابي، حامل البندقية والسكين جنباً إلى جنب مع صورة المرأة للثمعة، التي لا يظهر من رداها إلا لقبان لهنينها. بالمقابل فإن بعض الاتجاهات والأفكار والرؤى السلفية سيطرت على مجمل الخطاب الإسلامي في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين، وقد أنتجت هذا النمط من الخطاب المهين ظروف وملاسات اجتماعية وسياسية وثقافية معقدة، ولجحت الآلة الإعلامية الغربية إلى حد كبير في خلق صورة عن الإسلام والمسلمين تعتمد على مفردات وسلوكيات وتعبيرات طارئة من شأنها أن تجعل الإسلام عدواً للحضارة والتقدم والحريّة. لكن العقلاء والحكماء في العالم الغربي والعالم الإسلامي تصدوا لهذه الصور النمطية، ولم يتوقفوا عن العمل على طريق ترسيخ وإحلال قيم الحوار والتفاهم والاحترام المتبادل محل الصراع والصدام والحروب.

وفي سياق المساهمة في تأكيد قيم الحوار والتفاهم والاحترام المتبادل يمثل فكر ابن عربي وصيداً ثرياً، وبالتالي فإن استدعاء ابن عربي، مع غيره من اعلام الروحانية في كلّ الثقافات، يشكل مطلباً ملحاً في إيماننا، علماً نجد في تجاربهم ما يمكن أن يمثل مصدراً

والأساليب الفنية» .

بدأ ابن عربي تأليف الرسائل والكتب تبعاً، وكان مجمل المؤلفات التي ذكرها بنفسه 285 مؤلفاً ما بين كتاب كبير الحجم، ورسالة صغيرة. وكان رقم كتاب المعرفة بين هذه الأرقام 191، وقد نشره ابن عربي على هيئة مسائل في الله، والعالم، والإنسان. من خلال مجموعة من الأفكار التي تبين نظرة وحدة الوجود، والإنسان الكامل، فرقها ابن عربي وجعلها على هذا النحو الذي جاء في مسائل الكتاب.

كما ضمن ابن عربي بعض هذه المسائل في كتابه "الفتوحات المكية"، حيث كتب يقول: «ومدار العلم الذي يخص به أهل الله تعالى على سبع مسائل، من عرفها لم يعص عليه شيء، من علم الحقائق، وهي معرفة أسماء الله تعالى، ومعرفة التجليات، ومعرفة خطاب الحق بلسان الشرع، ومعرفة كمال الوجود، ومعرفة الإنسان من جهة حقائقه، ومعرفة الكشف الخيالي، ومعرفة العلل والأدوية، وذكرنا هذه المسائل في باب المعرفة من هذا الكتاب، فلتنظر هناك إن شاء الله» .

ابن عربي - كما هو حال باقي كبار المتصوفة - يصرح أحياناً عما يريد قوله وتبليغه، وأحياناً أخرى يعتمد على الإشارة والرمز، فحين يتحدث عن عقيدة خاصة الخاصة في الله تعالى نراه يقول: «إنه أمر فوق هذا، جعلناه مبدأ في هذا الكتاب» (للمعرفة)، لكون أكثر العقول المشبوبة بأفكارها تقصر عن إدراكه لعدم تجردها. بينما يخاطب القارئ في مكان آخر قائلاً: «إن كنت ذا فطنة أو ماناً إليك ما هو الأمر عليه»

يرى المحقق أن كتاب «للمعرفة» يمثل نظرية المعرفة عند ابن عربي، لما فيه من الكثير من المصطلحات الصوفية، التي قام بوضع شروح لها، وفقاً للمصطلحات

إن واحدية الوجود التي قال بها ابن عربي تذهب إلى أنه ليس في العالم وجودان بل وجود واحد، فالله هو العالم والعالم هو الله. وإن مظاهر العالم المختلفة ليست سوى مظاهر الله تعالى أي ليس لله إلا الوجود القائم بالمخلوقات، وليس هناك غيره ولا سواء.

وينظر ابن عربي إلى الإنسان بوصفه أصل وجود العالم، وأنه مبدأ صلة العالم مع الله. ولا يقر ابن عربي بالوجود الموضوعي للعالم الخارجي، في حين يعترف بتلميذه ملا صدرا الشيرازي صراحة بالوجود الخارجي وجوداً موضوعياً، مع قوله بوجود إله حقيقي، أو إرجاعه كلا الوجودين إلى حقيقة واحدة وهوية واحدة. يقول ابن عربي: «... آدم هو الكتاب الجامع فهو للعالم كالروح من الجسد فالإنسان روح العالم والعالم الجسد فبالجموع يكون العالم كله هو الإنسان الكبير والإنسان فيه وإذا نظرت في العالم وحده دون الإنسان وجدته كالجسم المسوى بغير روح وكمال العالم بالإنسان مثل كمال الجسد بالروح والإنسان منقوخ في جسم العالم فهو المقصود من العالم» .

يرى محقق الكتاب أن تأثير ابن عربي، لم يتوقف على العالم العربي والإسلامي، بل تعداه إلى العالم الغربي. إذ كتب المستشرق نيكلسون ميهنا تأثير ابن عربي الكبير على الفكر الأوربي قائلاً: «إن ابن عربي عبقرى الإسلام في الأندلس، بدراساته الجريئة في الإلهيات، ومشاهداته الكبرى، في عالم الروح، قد عبّد السبيل أمام اللاهوت المسيحي للنهوض والتحلل من القيود، وله آثاره في بعث الأدب الأوربي أيضاً. فإذا قابلنا بين ما كتبه دانتي مثلاً حينما نظم «الكوميديا الإلهية» وبين ما كتبه ابن عربي، نرى أن دانتي قد تتلمذ على ابن عربي تلذذة واضحة، في النهج والأسلوب والطريقة، بل وفي الصور والأمثال والأصطلاحات،

الصوفية التي استخدمها ابن عربي في مؤلفاته، وبخاصة كتاب «رسائل ابن عربي».

ويريد محقق الكتاب ومقدمه أن يكون كتاب «المعرفة» بمثابة محاولة لقراءة ابن عربي من زاويتين مترابطتين، الأولى باعتباره قطعاً صوفياً، والثانية باعتباره مسؤولاً، في حركة ثورية هي الحركة الإسماعيلية. و يؤكد بأنها قراءة غير كافية، لأنها تحتاج إلى دراسة دقيقة ومعقدة.

إن كتاب «المعرفة» يفتح على التجربة الصوفية بين الكشف والستر في جدلية الوجود والغموض، ونعثر على تفسير منشأ الوجود والغموض في طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، حيث ينهض جوهرها في انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كله، باعتبار التجربة الصوفية موازية لتجربة الوعي. ويفضي تماثل التجريبتين إلى تماثل الخطاب الصوفي، من جهة بنية لغته التعبيرية، بالخطاب القرآني. وعليه يميز المتصوفة بين الإشارة والعبارة.

وإن كانت التجربة الصوفية في جوهرها تقوم على تجربة انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كله، فإن هذا الانفتاح مرهون بالقدرة على التواصل بين الأنا والكون الذي هي جزء منه، ولذلك فإنه من الطبيعي أن تمثل التجربة الصوفية تجربة موازية لتجربة الوعي النبوي، مع أن الفارق بين تجربة النبي وتجربة الصوفي يكمن في أن التجربة الأولى تتضمن الإتيان بتشريع جديد، فيما يكون فهم الوعي النبوي بالاتصال بالمصدر نفسه، هي مهمة العارف في التجربة الصوفية، وهذا التشابه والتوازي بين التجريبتين يؤسس تشابهاً لقوياً من حيث بنية لغته التعبيرية.

وعلى العموم، بشكل للتصوف والتجارب الصوفية مقترباً في الوجود والحياة، وأياً كان جوهر

عمر كوش



(87) 2006

ISSN 1607-7024

AL-KARMEL(Ramallah)